

350. —
arte español

B-1

MUSEO DEL PRADO
CENTENARIO DE GOYA

EXPOSICIÓN
DE
PINTURAS

PRECIO: UNA PESETA

SEGUNDA EDICIÓN

MADRID
ABRIL y MAYO 1928

TIPOGRAFÍA ARTÍSTICA
CERVANTES, 28. MADRID

MNP Biblioteca
GDE
Goya Exp.
1928 (2)

Sig.: GDE Goya Exp.1928(2)
Tít.: Exposición de pinturas
Aut.: Museo Nacional del Prado
Cód.: 1060794



MUSEO DEL PRADO
CENTENARIO DE GOYA

EXPOSICIÓN
DE
PINTURAS

SEGUNDA EDICIÓN

MADRID
ABRIL - MAYO 1928

LA Exposición de Goya, decidida por el Patronato del Museo del Prado, ha sido encomendada a una comisión de su seno. Quien, por razón de su cargo, le ha tocado el honor de presidir a los que han colaborado en las tareas, tiene que cumplir un deber de estricta justicia, dejando aquí consignado que el trabajo del acopio de las obras de arte recogidas se debe, en su mayor parte, a los desvelos del Sr. Conde de Peña Ramiro; los trabajos preliminares, a D. Juan Allende-Salazar, y la instalación y selección, al Director del Museo, D. Fernando Alvarez de Sotomayor. El catálogo ha sido redactado por D. Enrique Lafuente, de la Comisión catalogadora del Museo, inspirándose en los estudios inéditos del Sr. Allende-Salazar.

La Exposición, organizada por el Museo sin crédito especial ni subvención alguna, ha tenido que pensarse solicitando, casi exclusivamente, la concurrencia de obras conservadas en las colecciones de Madrid. Conste la gratitud del Museo para todos los señores expositores, que tan gentilmente han contribuído en uno de los más bellos homenajes centenarios a la memoria del insigne pintor.

E. TORMO.

ADVERTENCIAS

Para evitar repeticiones fatigosas, las referencias a los críticos que han estudiado la obra de Goya se hacen siempre en una forma abreviada, cuya correspondencia se declara a continuación.

MATHERON: Goya, 1858. Se cita la traducción, 1890.

ZAPATER: Noticias biográficas. Zaragoza, 1868.

VIÑAZA: Goya, su tiempo, su vida, sus obras. Madrid, 1887.

ARAUJO: Goya. Madrid, 1895.

TORMO: Las pinturas de Goya y su clasificación cronológica; en Varios Estudios de Artes y Letras. Madrid, 1902.

LOGA: Francisco de Goya, primera edición, Berlín, 1903; segunda edición, Berlín, 1921. Se cita siempre la segunda.

CALVERT: Goya, an account of his life and works. London.

BERUETE I: Goya, pintor de retratos. Se cita siempre la segunda edición. Madrid, 1919.

BERUETE II: Goya, composiciones y figuras. Madrid, 1917.

MAYER: Goya, citado siempre por la traducción española. Barcelona, 1925.

BERUETE, Conferencias: Conferencias de arte. Madrid.

BERUETE, 1928: Goya, Nueva edición abreviada y puesta al día por Sánchez Cantón.

Aparte esto, y siempre para hacer más rápida la lectura, se emplean a veces algunas abreviaturas fácilmente inteligibles, como lám. por lámina, núm. por número, Cat. por Catálogo, Exp. por Exposición, y alguna otra semejante.

Se citan los números de los catálogos de la obra de Goya más modernos y útiles: Loga, Beruete y Mayer.

En la lista de reproducciones se da el mayor número posible de referencias, aunque sin intención de agotarlas.

En la indicación de las dimensiones se cita en primer lugar el alto, y el ancho, en segundo. Salvo indicación en contrario, se entenderá que los cuadros están sobre lienzo.

1 La visita del fraile.

0,42 × 0,32.

Expositor: Marqués de la Romana.

Un personaje vestido con hábito gris de fraile, con capucha, recibe a la entrada de una casa el recado misterioso de una mujer sentada. Otro fraile fuera. Asunto poco explicable y de dudosa interpretación. Para Beruete es uno de los más finos de color de la serie.

Pertenece este cuadro a la serie de asuntos de horror y de misterio, pintados en dimensiones pequeñas y con tonalidades oscuras, que corresponden, sin fecha precisa, al período posterior a 1808, en que la feroz guerra que arde en España encuentra su eco genial en los pinceles de Goya, que sabe hallar la nota justa para hacer sentir aquella época de horror. Este y los demás cuadros de la serie, propiedad del Marqués de la Romana, proceden de la colección formada por D. Juan de Salas, aficionado mallorquín, antecesor de su actual propietario. Expuestos en 1900, fueron catalogados algunos con títulos vagos o poco apropiados, como hizo observar Beruete.

Véase Ariany y Cenia, Cuadros notables de Mallorca, 1920, pág. 11; Beruete II, pág. 120; Tormo, artículos en la revista *Por el Arte*, 1913.

Catálogo de Loga, núm. 428; Beruete II, núm. 202; Mayer, núm. 539.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 59 (con este mismo título); Exp. pintura de la primera mitad del XIX, 1913. No es posible citar su número, por haberse catalogado todos los de la serie bajo el mismo vago título.

Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 197; Mayer, figura 208.

2 La Marquesa de Caballero.

1,05 × 0,84.

Expositor: Señora Viuda de Montero de Espinosa.

Está la retratada, de frente, sentada en un sillón dorado tapizado de rojo. Su rostro y su expresión son vulgares, grandes sus ojos oscuros y negro el cabello que cae en flequillo sobre la frente. Su vestido es verdoso, moteado de oro, con gran escote y mangas cortas. Cadena con un gran medallón de retrato femenino; grandes pendientes y flores en el tocado. Lleva en la mano izquierda un papel con la firma y la fecha «Ex^{ma} S^a Marq | de Caballero | Por Goya | 1807». Es idéntico al que era propiedad del Duque de Andría, según Beruete, que considera el que se expone como el original.

Doña María de la Soledad de la Rocha Fernández de la Peña, representada en el retrato, fué esposa de D. José Antonio Caballero, Marqués de este título, magistrado, ministro a la caída de Jovellanos en 1798. Poco amigo de Godoy, se afrancesó y emigró a Francia a la retirada de José I. Su retrato, pintado por Goya, está hoy en el Museo de Budapest. La retratada nació en Badajoz el 13 de Mayo de 1774, fué nombrada Camarista de la reina en 1795 y falleció en Madrid el 20 de Diciembre de 1809.

Véase Beruete I, pág. 108, y II, pág. 154.

Catálogo de Mayer, núm. 218.

Se expone por primera vez.

3 Fusilamiento.

0,42 × 0,32

Expositor: Marqués de la Romana.

Una figura a la derecha, vendados los ojos, la cabeza baja y las manos juntas, atados, ante el cañón de

un fusil, apuntándole, que un siniestro personaje se dispone a disparar. Una mujer, a la izquierda, alza sus brazos angustiada. Figuras al fondo de la escena, que tiene lugar a la boca de una caverna.

Es el más oscuro y menos interesante de la serie; da, sin embargo, la nota de horror que Goya se ha propuesto conseguir en toda ella.

Véase nota al núm. 1 de la Exposición; Beruete II, página 120.

Catálogo de Loga, núm. 493; Beruete II, núm. 204; Mayer, núm. 604.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 61 (Titulado Bandidos fusilando a un grupo); Exposición pintura de la primera mitad del XIX, 1913.

Reproducido: Calvert, lám. 190.

4 Floridablanca y Goya.

2,60 × 1,66.

Expositor: Marqués de Villanueva de Valdueza.

El Ministro aparece de pie, frente al espectador, vestido con casaca y calzón rojos, chaleco blanco y banda azul; apoya su mano izquierda en la cadera, y la derecha la adelanta con una lupa doble hacia un cuadro que el pintor, a la izquierda, le presenta avanzando, y a cuyos pies un papel dice: «† Señor Franc^{co} Goya». A la derecha, una mesa con planos; un plano de pie en el suelo deja ver la inscripción «Plano del | Canal de Aragón | Al Excmo Seño | Floridablanca | año 1783». Tirado en el suelo, un libro en cuyo lomo se lee: «Palo | Prac | de I | Pintu | 2-3 | ». Sobre la mesa, un gran reloj marca las diez y media. Detrás de ella, un hombre con un compás en la mano, como arquitecto. Encima un retrato ovalado de Carlos III.

Este lienzo, que es «más un cuadro de composición que un retrato», como señaló Beruete, es uno de los primeros importantes de Goya. Toda una leyenda existe sobre la explicación de la agrupación de los tres personajes del cuadro; está relatada por Baquero y por Barcia al catalogar la litografía de este cuadro, por F. Bellay. Beruete señaló la irrealidad de las luces, supeditadas a centrar el interés en el personaje ministerial.

D. José Moñino, conde de Floridablanca, nació en Murcia el 21 de Octubre de 1728. Distinguióse pronto como abogado, y habiendo entrado en la Administración fué embajador en Roma, donde intervino eficazmente en el asunto de la supresión de los Jesuítas. Ministro de Carlos III, desde 1777 hasta la muerte del Rey, continuó al servicio de su hijo Carlos IV, hasta que por una intriga palatina fué exonerado en 1792. Sometido a un proceso, del que fué absuelto, se retiró a su patria, de donde le sacó el movimiento nacional de independencia en 1808, para presidir la Junta Central. Este mismo año murió en Sevilla el día 30 de Octubre.

Véase Barcia, Catálogo de Retratos de la Bibl. Nac., página 532, núm. 1.264 (8). Baquero, Los profesores de Bellas Artes murcianos, pág. 286; Tormo, pág. 206; Beruete I, pág. 17.

Catálogo de Loga, 214; Beruete I, 71; Mayer, 263.

Figuró en la Exposición Goya, 1900, núm. 93.

Reproducido: Fot. Moreno; Zeitschrift für bildende Kunst., 1900, pág. 234; Calvert, lám. 43; Beruete I, lámina 2; Mayer, fig. 16. Beruete, Conferencias, página 265; Beruete, 1928, lám. I.

5 Bandido desnudando a una mujer.

0,42 × 0,32.

Expositor: Marqués de la Romana.

En una oscura cueva, cuya salida se apercibe a la derecha, una mujer en pie, de bellísima figura, es des-

pojada de sus ropas por un bandido, mientras ella, casi desnuda ya, oculta su rostro con la mano. Otras figuras al fondo: en primer término, un trabuco apoyado en la roca.

Véase la nota al núm. 1 de la Exposición; Beruete II, página 120.

Catálogo de Loga, núm. 494; Beruete II, núm. 203; Mayer, núm. 605.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 60 (catalogada como Escena de bandidos): Exp. pintura española de la primera mitad del XIX, 1913.

Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 192.

6 Mariano Goya.

1,13 × 0,78.

Expositor: Marqués de Genal y Marqués de Larios.

En este encantador retrato infantil aparece el pequeño personaje en pie, mirando de frente, detenido un momento en su juego de arrastrar de un cordón un cochecillo que se ve detrás. Lleva un holgado frac azul oscuro, con botones dorados, que deja ver el chaleco blanco. Blanco es también el amplio cuello, de donde escapa la rosada cabecita del niño, de rubio cabello corto.

Para Beruete, de los años 1801 a 1808. Para Mayer, hacia 1808.

Pocos datos se tienen sobre Mariano Goya, nieto del pintor, hijo de Francisco Javier y de Gumersinda Goicoechea. Representando en este retrato unos tres años, hay que suponerle nacido en los primeros años del siglo. Sabemos que cuando acompañó al viejo pintor en su segundo viaje a Burdeos, en 1826, era ya un hombre. Después sabemos que su padre, Francisco Javier Goya, murió en 1855; que por aque-

llos años se firmaba Mariano, con el título de Marqués de Espinar, y que vivió modestamente en el pueblo serrano de Bustarviejo, cerca de Madrid, de donde, en 1868, ya anciano, le trajo a la corte D. Luis de Madrazo para intervenir en un pleito donde se litigaba sobre unos cuadros de Goya, ocasión en que, según Madrazo, relataría la historia del Padre Bavi y de la modelo que había servido para la Maja Desnuda, que Ezquerria juzga pura fábula.

Véase Matheron, nota 2.^a; Beruete I, págs. 69, 70 y 99, y II, pág. 97; Ezquerria, La Duquesa de Alba y Goya, pág. 216.

Catálogo de Beruete I, núm. 216; Mayer, núm. 312.

Figuró en la Exposición de retratos de niños, 1925, número 41.

Reproducido: Beruete I, lám. 32; Cat. Exp. 1925, lámina XXVIII; Mayer, fig. 193.

7 El coloquio galante.

0,42 × 0,32.

Expositor: Marqués de la Romana.

La escena tiene lugar en el campo, en sitio elevado; una ciudad se apercibe a distancia, en una lejanía cuyo valor sentimos de modo admirable. La dama, garboso cuerpo esbelto, de fina cintura, negros el traje y la mantilla, se vuelve hacia el petimetre que la sigue y le indica con la diestra el abanico entreabierto, que adelanta con el brazo izquierdo extendido. El giro del busto de la dama y la posición de los pies están cargados de vida y de movimiento. En cuanto al joven galán, larga la cabellera, rosa la casaca, pantalón blanco ceñido y altas botas, menos dueño de sí, balbucea un piropo o una excusa, sombrero en mano, acaso confundido por una aguda salida de la damita.

Llamado muchas veces este cuadro La Duquesa de Alba y Goya o La Duquesa de Alba y un petimetre; parece, sin embargo, que Goya no ha tenido intención de personalizar a nadie en la escena representada. Obra de los últimos años del siglo XVIII, no es posible que Goya pensase representarse como un jovencuelo cuando tenía cumplidos los cincuenta. Pero esto aparte, no puede desconocerse que es ésta una de tantas obras a las que alcanza la profunda sugestión que la gentil Duquesa ejerció sobre la obra del gran artista. La linda dama del cuadrado recuerda imperiosamente el retrato de mantilla de la Duquesa, hoy en la Hispanic Society, fechado en 1797. Su acompañante pudiera ser el hijo del artista.

Véase Tormo, pág. 214; Beruete II, pág. 65; Ezquerra, La Duquesa de Alba y Goya, pág. 154.

Catálogo de Loga, núm. 246; Beruete II, núm. 117; Mayer, núm. 306 a.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 63; Exposición pintura de la primera mitad del XIX. Exposición Londres, 1920-21, núm. 116.

Reproducido: Fot. Moreno; Loga, lám. 30; Beruete II, lámina 22; Mayer, fig. 108; Ezquerra, lám. XX; Beruete, Goya (1928), lám. XLII.

8 La Marquesa de Pontejos.

2,10 × 1,37.

Expositor: Marqués de Miraflores.

Sobre un claro fondo de paisaje con pálidos verdes y grises, aparece retratada la gentil Marquesa, con su vestido María Antonieta, gris con adornos de cintas y flores de un rosa suave. El empolvado cabello forma un bello marco a la fina cabeza de grandes ojos oscuros; la nariz, levemente gruesa, y los finos labios forman un rostro lleno de simpatía y vivacidad. Aún lleva, rodeando al alto peinado, gran pluma blanca. En el suelo, a la derecha, un feo perrillo chato, adornado con

una cinta, levanta una pata, como sorprendido en su movimiento al acompañar el paseo de la bella Marquesa, que lleva en su mano derecha un clavel rosa, doblgado al extremo del largo tallo.

Es uno de los más bellos retratos grises de Goya. Beruete lo creía pintado en los últimos años de la década de 1780, encontrando semejanzas entre el fondo y algunos cartones para tapices. Acaso estos finos verdes sean hermanos de los cuadros de la Alameda de Osuna (núms. 49, 51, 64 y 66, de la Exposición), pintados en 1787. Vegue, en un artículo citado por Beruete, que asiente a su idea, cree que en este retrato hay motivos para suponer una influencia del Greco.

Beruete y Mayer citan otro retrato de la Marquesa, de más edad e inferior mérito.

Doña María Ana de Pontejos y Sandoval, Marquesa de Pontejos y Condesa de la Ventosa, fué hija de D. Antonio Bruno Pontejos y Sesma y de D.^a María Vicenta Sandoval y Rojas, que contrajeron matrimonio en 1762. Casó D.^a María Ana en 1786 con D. Francisco de Moñino y Redondo, coronel de Infantería y hermano del Conde de Floridablanca. Habiendo quedado viuda, casó de nuevo con el guardia de corps D. Fernando de Silva y Meneses. Nuevamente viuda, celebró sus terceras nupcias, en 1817, con D. Joaquín Vizcaíno y Molés, el famoso corregidor de Madrid y fundador de la Caja de Ahorros. Murió la Marquesa en 1834. Los datos biográficos de esta señora, que habían sido alguna vez confundidos por los escritores, han sido amablemente comunicados por la familia de la retratada.

Véase Tormo, pág. 208; Beruete I, págs. 39 y 40; Eduardo C. de Puga, artículo sobre el Marqués de Pontejos en la Ilustración Española y Americana (8 Mayo de 1895).

Catálogo de Loga, núm. 307; Beruete I, núm. 101; Mayer, núm. 388.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 92; Exposición retratos de mujeres españolas, 1918, núm. 33. Reproducido: Fot. Moreno, *The Studio*, 1901, página 158; Loga, lám. 9; Calvert, lám. 88; Beruete I, lámina 9; Cat. Exp. 1918, lám. 20; Mayer, fig. 64; Beruete, Conferencias, pág. 276; Beruete, Goya (1928), lámina IV.

9 Carlos IV.

1,53 × 1,10.

Expositor: Marqués de Casa-Torres.

Figura hasta la rodilla, en pie, y de frente, ligeramente vuelta hacia su izquierda. Viste el Rey casaca azul con adornos de plata, con bandas, el toisón, espada y bastón de mando en la diestra. A la derecha, sobre una mesa, el rojo manto real flordelisado con forro de armiño y la corona encima.

Se trata de uno de los retratos hechos por el pintor al advenimiento al trono de los nuevos monarcas.

Véase Beruete I, páginas 30 y 31.

Catálogo de Loga, núm. 104; Beruete I, núm. 17; Mayer, núm. 127.

Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 9.

10 La Reina María Luisa.

1,53 × 1,10.

Expositor: Marqués de Casa-Torres.

Figura hasta la rodilla, en pie. Pareja del número 9 de la Exposición. María Luisa en traje de corte, blanco moteado, con gran escote. Tocado en forma de turbante, banda y condecoración sobre el pecho. Sobre la mesa, manto real y corona.

Es retrato del tipo de los pintados por Goya después del advenimiento al trono de Carlos IV. Se ve el rápido trabajo

que ha dejado a veces al descubierto la imprimación roja. Mayer lo cree de 1790-92. Algo posterior, seguramente.

Véase Beruete I, pág. 30.

Catálogo de Loga, núm. 120; Beruete I, núm. 26; Mayer, núm. 146.

Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 16.

11 San Francisco de Borja despidiéndose de su familia.

0,38 × 0,29.

Expositor: Marqués de Santa Cruz.

Boceto para el cuadro de este asunto, pintado por encargo de la Duquesa de Osuna en la capilla de los Borjas, en la catedral de Valencia, el año 1788. Presenta algunas variantes con aquél. El niño que baja la escalera a la derecha, alza su mano, pero no la tiene, como en aquél, puesta sobre la boca y nariz. Entre la figura de mujer de la izquierda, y su contigua de primer término, se aperciben, detrás, dos rostros varoniles; en Valencia, sólo uno. Las golas que llevan los personajes en el boceto son mucho más altas que en el cuadro. Acaso alguien advirtió al pintor de la impropiedad de tal moda, no extendida antes del final del siglo xvi.

Véase Zapater: Apuntes, pág. 39; Viñaza, pág. 201; Beruete II, pág. 34; Mayer, pág. 59.

Catálogo de Loga, núm. 38; Beruete II, núm. 50; Mayer, núm. 44.

Se expone, al parecer, por vez primera.

Reproducido: Fot. Moreno.

12 Hospital de pestíferos.

0,33 × 0,57.

Expositor: Marqués de la Romana.

Escenas de convulsión y de agonía en un desnudo recinto abovedado. La luz entra por una ventana al fondo y va degradándose hasta llegar al primer término, efecto logrado de modo no superado por pintor alguno.

Véase la nota al núm. 1 de la Exposición; Beruete II pág. 119.

Catálogo de Loga, núm. 569; Beruete II, núm. 198; Mayer, núm. 692.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 55; Exposición pintura española de la primera mitad del XIX, 1913; Exp. Londres 1920-21, núm. 121.

Reproducido: Fots. Moreno y Laurent; The Studio, 1901, página 160; Calvert, lám. 196; Beruete II, lám. 45; Mayer, fig. 213; Beruete, Conferencias, pág. 364; Beruete, Goya (1928), lám. LVIII.

13 San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo impenitente.

0,38 × 0,29.

Expositor: Marqués de Santa Cruz.

Boceto del cuadro del mismo asunto, pintado para la capilla de los Borjas en la catedral de Valencia, por encargo de la Duquesa de Osuna el año 1788. Hay algunas variantes, principalmente en los monstruos que figuran a la cabecera del lecho, aquí más fantásticos y numerosos. La vidriera de la claraboya, de un emplomado más menudo en el cuadro de Valencia. El rostro del santo aparece en el boceto más de frente y sin aureola.

Véase Zapater, Apuntes, pág. 39; Viñaza, pág. 201; Beruete II, pág. 34; Mayer, pág. 59.

Catálogo de Loga, núm. 40; Beruete II, núm. 52; Mayer, núm. 46.

Reproducido: Fot. Moreno.

14 La Duquesa de Osuna.

1,04 × 0,80.

Expositor: D. Alfredo Bauer.

Figura casi hasta la rodilla. La Duquesa aparece en pie, fino tipo delgado, con los brazos en postura como sorprendida en un movimiento que nos indica la vivacidad del personaje. Viste traje María Antonieta, azul claro, con gran lazo sobre el pecho; se toca con gran sombrero con plumas. La figura destaca sobre fondo verdoso. Hacia 1788.

Doña María Josefa de la Soledad Alfonso-Pimentel y Téllez-Girón, Condesa-Duquesa de Benavente, nació en 1752. Casada con su primo el Duque de Osuna, fué una dama de las más señaladas por su ingenio y su rango en la sociedad de su tiempo. Su palacio de la Alameda, cerca de Madrid, para el que Goya pintó mucho, se vió animado por las figuras más salientes de la aristocracia y del talento, en los días en que la Duquesa presidía su círculo. Conocida es su protección a D. Ramón de la Cruz, el famoso sainetero y habitual de las reuniones de la Alameda. Lady Holland, tan conocedora de la sociedad y de las figuras del Madrid de entonces, que describe con sobriedad maestra, decía de ella que era «la mujer más distinguida de Madrid por sus talentos, mérito y gusto», y alaba su ingenio natural, tan celebrado. Murió en 1834.

Véase Lady Holland: *The Spanish Journal*, pág. 195; Allende-Salazar y Sánchez Cantón, *Retratos del Museo del Prado*, pág. 272; Ezquerro y Pérez Bueno, *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*, pág. 15; Sentenach, *Nuevos datos sobre Goya*, artículo en

Historia y Arte, t. I, página 197; Beruete I, pág. 38; Catálogo venta Osuna; núm. 64.

Catálogo de Loga, núm. 293; Beruete I, núm. 144; Mayer, núm. 369.

Reproducido: Fot. Laurent; Sentenach, art. cit., página 196; Loga, lám. 13; Calvert, lám. 41; Ezquerria y Pérez Bueno, Retratos de mujeres del siglo XIX, página 14.

15 La Duquesa de Abrantes.

0,92 × 0,71.

Expositor: Conde de la Quinta de la Enjarada.

La rubia Duquesa, con traje de delicado color azul, cubiertos sus hombros por un chal amarillo, coronada la cabeza con guirnalda de flores amarillentas, avanza a su derecha como cantando. Lleva collar y pulsera de perlas y en la mano un papel de música, en cuyo reverso, vuelto hacia el espectador, se lee: «D.^{ña} Manuela Girón y Pimentel | Duq^{sa} de Abrantes | Pr Goya, 1816».

Se ha hecho notar por los críticos la novedad de su colorido dentro de la cronología de la obra de Goya.

Doña Manuela Isidra Téllez Girón nació en Madrid el 6 de Diciembre de 1794. Hija de los Duques de Osuna, con los que Goya tuvo tan constantes y asiduas relaciones, casó, en 1813, con el VIII Duque de Abrantes, D. Ángel María de Carvajal. Murió en Madrid el 9 de Enero de 1838.

Véase Tormo, pág. 220; Beruete I, pág. 141.

Catálogo de Loga, núm. 159; Beruete I, núm. 275; Mayer, núm. 189.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 110; Exposición pintura de la primera mitad del siglo XIX, año 1913, núm. 148; Exp. retratos de mujeres españolas 1918, núm. 35.

Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 24; Beruete, lám. 51; Catálogo 1918, lám. 22.

16 Celestina y «su hija».

1,66 × 1,08.

Expositor: D. Manuel Mac-Crohon.

En pie, apoyada en la barandilla de un balcón, una mujer joven, rubia, fina, de anchas caderas, alza la cabeza y mira de frente al espectador, supuesto transeunte, alzando las cejas sobre los ojos oscuros con descocada indiferencia. Lleva una bata gris con guarnición de oro, cuyo amplio descote deja ver el nacimiento de los senos. Con los brazos cruzados sobre el balcón, las manos desaparecen metidas en las amplias mangas, acusando su forma bajo el tejido. Detrás de la joven, en la sombra, a la izquierda, una vieja con su pelo tirante y redondo moño, mira en la misma dirección y dirige al supuesto curioso una intencionada sonrisa que hace brillar sus ojos y acusa aún más la hundida boca. Lleva en su mano izquierda un rosario de gruesas cuentas negras, del que penden doradas medallas. El fondo es oscuro, como de habitación en sombra, y a la derecha cae sobre el balcón una cortina gris.

Dos temas goyescos confluyen en esta importante obra: el de las «Majas al balcón», cuyo mejor ejemplar es el de la colección Havemeyer, y el de tanto abolengo en el arte español de «Celestina y su víctima», que, en pintura, puede remontarse hasta Murillo, en su cuadro de la colección Widener, llamada «Gallegas a la ventana», y en el dudosamente atribuido del Museo de Ermitage, titulado «Celestina y su hija en la prisión» (mejor acaso, en la reja). Goya ha repetido numerosas veces este tema de la bella y la alcahueta, pero por la acentuación especial, por la sobriedad de la representación y por la importancia de la pintura misma, hay que considerar este cuadro como su última y más perfecta versión. Por la técnica habría que fecharlo hacia 1816.

Se expone por primera vez; no ha sido hasta ahora estudiado ni fotografiado. Procede de la colección de D. Francisco Acebal y Arratia, de donde, por herencia, pasó a su actual propietario.

17 La lechera de Burdeos.

0,74 × 0,68.
Conde de Muguero.

Sobre un fondo azul verdoso se acusa el busto de la lechera con su chal cruzado y la cabeza inclinada, de perfil, cubierta por un pañuelo. La corporeidad está lograda por una técnica de pequeñas pinceladas yuxtapuestas, característica de las últimas obras de Goya. Firmado «Goya» en el ángulo inferior izquierdo. Aprovechó el pintor un lienzo ya usado; a la izquierda de la lechera se apercibe una borrosa cabeza. A la muerte del maestro, D. Juan de Muguero quiso comprar el cuadro a D.^a Leocadia Zorrilla. Por una carta de 1829 sabemos que ésta accedía y que solicitaba por él una onza.

Véase Beruete II, págs. 139-142.

Catálogo de Loga, núm. 529; Beruete II, núm. 248; Mayer, núm. 647.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 79.

Reproducido: Fot. Moreno; Ilustración Española y Americana, 1900, pág. 308; Zeitschrift für bildende Kunst, 1900, pág. 232; Beruete II, portada; Mayer, figura 297.

18 D. Manuel Silvela.

0,95 × 0,68.
Expositor: Marqués de Silvela.

Figura sentada hasta la rodilla, en posición de tres cuartos a la izquierda. Rostro fino y pálido, de ca-

bellos grises. Lleva levita gris, chaleco amarillo y corbata azul y apoya sobre el muslo su mano derecha. Fué confundido en la Exposición de 1900 con el retrato de Moratín (Véase número 44 del presente catálogo). Se suele datar este cuadro entre los pintados en Burdeos, por razón de las relaciones que Goya y Silvela mantuvieron en aquella época; pero esta fecha parece poco compatible con la moda del traje del retratado. Tormo pensó en los años 1800 a 1809.

Don Manuel Silvela y García de Aragón, abuelo del don Francisco que fué jefe del partido conservador, nació en Valladolid. Fué abogado en Madrid y, afrancesado, recibió el nombramiento de Alcalde de casa y corte, del Gobierno de José I. Emigrado, puso colegio en Burdeos, viviendo con su amigo Moratín, de quien escribió la biografía y a quien profesó un gran afecto, a pesar de su divergencia de opiniones literarias, más avanzadas las de Silvela que el estrecho clasicismo del poeta. Escribió de historia y de literatura, y murió en París en 1832.

Véase Tormo, págs. 217 y 223; Beruete I, págs. 154 y 155.

Catálogo de Loga, núm. 334; Beruete I, pág. 287; Mayer, núm. 421.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 45; Exp. pintura de la primera mitad del XIX, 1913, núm. 152.

Reproducido: Fot. Moreno; Loga, lám. 79 (como Moratín); Beruete, conferencias, pág. 332.

19 La Condesa de Chinchón.

2,16 × 1,44.

Expositor: Duque de Sueca.

Sobre el fondo oscuro, aislada, aparece la Condesa sentada en el sillón de tonos dorados y grises. Está de frente, pero la cabeza se vuelve ligeramente hacia

su izquierda, como si algo llamase su atención, y allá dirige los grandes ojos de ingenua mirada. El rostro es pálido, un poco alargado; la barbilla, fina. Su brazo izquierdo descansa sobre el brazo del sillón. El derecho lo apoya sobre el cuerpo, mientras la mano tiene cogidos los dedos de la izquierda en una postura de tímida. Lleva dos sortijas; en una de ellas, gran medallón con miniatura: es un retrato masculino. El cabello cae en rubios rizos sobre la frente, escapándose de la blanca toca con adornos de color azul, espigas y plumillas como de colibrí, de color verde. Una cinta la sujeta bajo la barbilla. El vestido, de alta cintura, descotado, y dejando al descubierto los brazos, es blanco, moteado y con ligeros adornos de azul pálido en falda, cintura y mangas. Un encanto indefinible posee este retrato, de magistral técnica flúida, donde la postura, los tonos pálidos y finos armonizan con la expresión de dulce timidez, un poco infantil, de la retratada, cuya gravidez está indicada al mismo tiempo de un modo tan exquisitamente discreto.

Procede del Palacio de Boadilla del Monte. Pintado en 1800, según la correspondencia de los reyes con Godoy, llena de alusiones a Goya y sus obras, así como a la próxima maternidad de la Condesa.

Doña María Teresa de Borbón y Vallabriga, XV Condesa de Chinchón, Marquesa de Boadilla del Monte, fué hija de D. Luis Antonio de Borbón, hermano de Carlos III y de D.^a María Teresa de Vallabriga. Nació el 6 de Marzo de 1779. Arreglada su boda con Godoy, la Condesa, que enlazaba de este modo la sangre real con el infatuado favorito, sufrió sus desdenes en una resignada soledad de esposa infeliz. Popular por esto mismo, el motín de Aranjuez fué para ella una apotheosis. Los sucesos posteriores y la expatriación del Príncipe de la Paz la hicieron volver a una vida de alejamiento que

transcurrió en Toledo al lado de su hermano el Cardenal don Luis, Arzobispo de la diócesis. Murió en 1828. Perteneciendo a una familia que protegió a Goya desde sus primeros años cortesanos, éste la conocía desde niña e hizo varios retratos suyos, alguno muy hermoso, pero sin llegar a la belleza de esta obra maestra.

Véase Ezquerro y Pérez Bueno, Retratos de mujeres españolas del siglo XIX, pág. 38; Beruete I, págs. 86 y 96-98; Catálogo de las pinturas existentes en el Palacio de Boadilla del Monte, núm. 137.

Catálogo de Loga núm. 156; Beruete I, núm. 69; Mayer, núm. 187.

Se expone por primera vez.

Reproducido: Beruete I, lám. 30; Beruete, Spanish Painting, Londres, 1921, lám. XXIX; Ezquerro y Pérez Bueno, pág. 39; Mayer, figs. 137 y 171; Beruete, Conferencias, pág. 293; Beruete, Goya (1928), lámina XVIII.

20 D. Juan Bautista de Muguero.

1,02 × 0,84.

Expositor: Conde de Muguero.

Figura hasta la rodilla, sentado. Con levita azul, corbata negra, el pelo negro, largo, peinado hacia atrás, aparece sentado de frente, con un pliego en la mano, como si interrumpiese la lectura. A la derecha, una mesa con papeles y tintero y en ella la inscripción: «Dⁿ Juan de Muguero, por | su amigo Goya, a los | 81 años, en Burdeos | Mayo de 1827».

Una de las últimas obras importantes del viejo pintor, que, como observó Beruete, ha tratado aquí, a sus ochenta y un años, de renovarse, prescindiendo de todo amaneramiento, y empleando una técnica de pequeña pincelada, que es el preludio de lo que luego sería el impresionismo.

Don Juan de Muguero e Iribarren, banquero y hombre de negocios, era navarro. Había nacido en 1786. De ideas liberales, se hallaba refugiado en Burdeos, donde estrechó amistad con Goya, acaso por ser Goicoechea administrador suyo. Consta su buena relación durante el tiempo que estuvo en Francia el pintor, a quien Muguero favoreció repetidas veces.

Véase Beruete I, pág. 158.

Catálogo de Loga, núm. 287; Beruete I, núm. 292; Mayer, núm. 361.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 27; Exposición pintura de la primera mitad del XIX, 1913, número 153.

Reproducido: Fot. Moreno; Loga, lám. 84; Calvert, lámina 68; Beruete I, lám. 56; Beruete, Conferencias, página 335; Mayer, fig. 283; Beruete, Goya (1928), lámina XXXIV.

21 La Condesa de Fernán-Núñez.

2,11 × 1,37.

Expositor: Duque de Fernán-Núñez.

Sentada al pie de un árbol, cuyo grueso tronco torcido atraviesa diagonalmente el cuadro, aparece la condesa vestida con chaqueta amarilla con adornos blancos y vestido negro con cintas carminosas, lazo y flecos negros. Se toca con mantilla negra y un adorno de colores rojo y oro; el cabello cae en rizos cubriendo la frente, y gruesos pendientes cuelgan de sus orejas. Al cuello lleva cadena de la que pende una gran miniatura cuadrada con retrato varonil. Las piernas separadas hacen que veamos los pies, pequeños y calzados con zapatos blancos y oro, en posturas bien distintas. Firmado y fechado. «Goya f. a. 1803».

Beruete, que lo considera importante, afirma sin embargo, la superioridad del retrato del Conde, señalando la postura un tanto desgraciada de las piernas.

Doña María Vicenta de Solís Lasso de la Vega, que fué por derecho propio Duquesa de Montellano y del Arco, era hija del V Duque de Montellano, D. Alonso Alejo (fallecido en 1806), y de D.^a María Andrea, Marquesa de Miranda de Auta, casó en 1798 con el VII Conde de Fernán-Núñez, don Carlos Gutiérrez de los Ríos. El matrimonio fué poco dichoso, y el afecto de los esposos anduvo alejado de los cauces conyugales, como el mismo Conde reconoció en su testamento. Murió la Condesa en 1840.

Véase: Viñaza, pág. 269; Villa-Urrutia, Relaciones entre España e Inglaterra durante la guerra de la Independencia, t. I, pág. 425, y t. III, págs. 11 y 12; Beruete, I, pág. 100; Moreno Guerra, Guía de la Grandeza, pág. 145.

Catálogo de Loga, núm. 282; Beruete I, núm. 215; Mayer, núms. 257 y 357.

Se expone por primera vez.

Reproducido: Fot. Moreno; Mayer, fig. 163.

22 D. José de Vargas Ponce.

1,04 × 0,82.

Expositor: Real Academia de la Historia.

Figura hasta la rodilla. Aparece sentado, hacia su izquierda, con la cabeza vuelta para mirar de frente. Viste uniforme de gala de Marina sin cinturón ni espada. La mano derecha, dentro del chaleco blanco; la izquierda, oculta, a la espalda. Chaleco y calzón pintados arbitrariamente, como una sola pieza. Firmado y fechado: «D. Josef de Vargas. | Por F^{co} de Goya, | año de 1805».

Don José de Vargas Ponce nació en Cádiz el 10 de Junio de 1760. Entró joven en la Marina militar, pero su vocación se sintió pronto atraída hacia los estudios de erudición. Obtuvo un premio académico en 1782, y, entregado de lleno a

las letras, avanzó poco en su carrera. Ha dejado más de sesenta obras de las más varias materias, desde las matemáticas a la historia. Fueron muy celebradas sus poesías festivas, y su ingenio, así como una vasta curiosidad, tan de su siglo, se muestran en su correspondencia epistolar. Académico de la Española, de San Fernando y de la Historia, al ser nombrado director de ésta en 1805 se encargó su retrato a Goya. Vargas, conociendo al pintor, pidió una recomendación a Cean, amigo de ambos, para que no saliese del paso «con una carantoña de munición, sino como él lo hace cuando quiere». Parece ser que Goya preguntó si el retrato había de tener manos; éstas encarecían el precio de la labor del retratista. Contestado por Vargas que no las tuviese, Goya ideó de suerte que, sin violencia, no las mostrase el personaje. El trabajo del pintor fué rápido; tomado el acuerdo sobre el retrato el día 10 de Mayo, el 5 de Junio tuvieron que estar acabadas las sesiones. Se pagaron 2.000 reales por la obra. Vargas, que fué diputado liberal en 1813 y 1820, residió sus últimos años en Sevilla, muriendo en Madrid — en estancia accidental — el 6 de Febrero de 1821.

Véase: Correspondencia epistolar de D. José de Vargas Ponce en materias de arte. . . Madrid, 1900; Boletín de la Academia de la Historia, Julio-Septiembre 1905; Navarrete, Biblioteca Marítima Española, pág. 281; Beruete I, pág. 105; Loga, pág. 108; Mayer, pág. 37. Catálogo Loga, núm. 349; Beruete I, núm. 212; Mayer, número 441.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 20. (Véase Noticia. . . adicional al Catálogo); Exposición de Retratos, 1902, núm. 170.

Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 103; Mayer, figura 200.

23 D. Mariano Luis de Urquijo.

1,28 × 0,97.

Expositor: Real Academia de la Historia.

Figura hasta la rodilla, en pie. Vestido con casaca verde con piel; el retratado extiende su mano derecha, vuelto en la misma dirección, como si presentase un pliego, mientras coge su espadín con la izquierda. Lleva peluca, y en el pecho, las cruces de Carlos III y de San Juan de Jerusalem.

Las fechas asignadas por los críticos a este retrato son diversas. Lo más probable es que esté pintado entre los años 1798 — fecha en que fué ministro y recibió la orden de Carlos III — y la de 1800, en la que, enemistado con Godoy, tuvo que dejar el Ministerio. Admitiendo esto, las fechas coincidirían con la edad que representa el personaje. Sin embargo, no estará de más observar que la moda de la casaca es algo semejante a la del Conde de Cabarrús en el retrato pintado en 1788. Según Viñaza, este retrato fué comprado por la Academia de la Historia, y acaso sea el pintado para el Ayuntamiento de Santander.

Don Mariano Luis de Urquijo y Muga nació en Bilbao el 8 de Septiembre de 1768. Distinguióse por una inteligencia precoz, estudiando en Salamanca. Protegido por el Conde de Aranda, hizo rápida carrera, siendo muy joven embajador en Londres y llegando a ministro en 1798. Regalista, favoreció los intentos encaminados a constituir una iglesia nacional separada de Roma. Enemistado con Godoy, fué en 1801 encerrado en Pamplona, y luego vivió en Bilbao en la oscuridad, de la que salió para ser secretario de la Junta de Bayona y ministro del Rey José. Retirados los franceses, emigró a París, donde murió el 3 de Mayo de 1817.

Véase Viñaza, pág. 247; Antonio de Beraza: Elogio... París, 1820; Conde de Urquijo: Noticias genealógicas, pág. 122.

Catálogo de Loga, núm. 347; Beruete I, núm. 89; Mayer, núm. 439.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 19; Exp. Retratos, 1902, núm. 117.

Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 85.

24 El Conde de Fernán-Núñez.

2,11 X 1,37.

Expositor: Duque de Fernán-Núñez.

Sobre un fondo de ancho paisaje de grises verdosos, con montañas al fondo, se destaca la alta y arrogante figura del Conde de Fernán-Núñez, envuelto en su gran capa de un negro verdoso, terciada, dejando ver las manos y la blanca corbata. El gran sombrero apuntado, negro, deja ver la peluca gris y las patillas negras, que enmarcan el rostro, de facciones grandes. Vuelve la cabeza mirando hacia su derecha, altas las espesas cejas. El ceñido calzón es blanco y negras las altas botas. Firmado y fechado en el suelo, a la derecha: «Goya f., 1803».

Obra de gran importancia entre los retratos de Goya, revela para Beruete la perfecta asimilación por Goya de las grandes enseñanzas de Velázquez, principalmente en cuanto a lo perfectamente logrado de la silueta, al ambiente y a la relación de valores entre fondo y personaje, a la vez que indica el conocimiento de los retratos ingleses, sobre todo de Gainsborough.

Don Carlos Gutiérrez de los Ríos, VII Conde de Fernán-Núñez, fué hijo del VI Conde D. Carlos y de D.^a María de la Esclavitud Sarmiento de Sotomayor. Nació en Lisboa el 3 de Junio de 1779. Diplomático como su padre, desempeñó la Embajada en Londres «con buen sentido y espíritu conciliador». Embajador luego en París, comprometió su fortuna en rodear su cargo del mayor boato y ostentación. Intervino en

el Congreso de Viena, y Fernando VII le recompensó haciéndole Duque el año 1817. Murió en París el 27 de Noviembre de 1822. Fué retratado de niño en el gran cuadro de la familia del VI Conde, generalmente atribuído a Bayeu.

Véase Viñaza, pág. 269. Villa-Urrutia: Relaciones entre España e Inglaterra durante la guerra de la Independencia, tomo III, págs. 5 y sigtes; Beruete I, páginas 100-102; Herrera Ges, artículo en el Archivo Español de Arte y Arqueología, núm. 7, Enero-Abril, 1927, págs. 97 y 98.

Catálogo de Loga, núm. 210; Beruete I, núm. 214; Mayer, núm. 256.

Se expone por primera vez.

Reproducido: Fot. Moreno; Beruete I, lám. 34; Beruete, Spanish painting, Londres, 1921, lám. 27 y cubierta; Mayer, fig. 177; Beruete, Conferencias página, 296; Beruete, Goya (1928), lám. XX.

25 Doña Juana Galarza de Goicoechea.

0,82 × 0,59.

Expositor: Marqués de Casa Torres.

Figura hasta la rodilla, sentada, de frente. Es una mujer ya no joven, pero aún con brillo en sus grandes ojos negros y moreno el cabello, que cae en rizados sobre la frente. Lleva una especie de bata gris con encajes que rodean el cuello y bajan, como una solapa, hasta la cintura. Descansa el brazo derecho sobre su cuerpo; en su mano, un abanico entrecabierto. Firmado y fechado: «D^a Juana Galarza | por Goya 1810».

Se ha indicado por todos los críticos el carácter de intimidad, de familiaridad, que hacen de este cuadro el tipo del retrato burgués.

Doña Juana Galarza es la esposa de D. Martín de Goicoechea, también retratado por Goya (núm. 27 de la Exposi-

ción), y ambos, consuegros del pintor. La hija del matrimonio Goicoechea, Gumersinda, casó con Javier Goya, y de este enlace nació Mariano, cuyo retrato infantil figura también en esta Exposición (núms. 6 y 63).

Véase Viñaza, pág. 262; Beruete I, pág. 130; Mayer, página 158.

Catálogo de Loga, núm. 230; Beruete I, núm. 260; Mayer, núm. 286 a.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 127.

Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 125.

26 La Marquesa de Lazán.

1,93 × 1,15.

Expositor: Duque de Alba.

Cuerpo entero, tres cuartos a la izquierda. De pie, apoyada en el respaldo de un sillón tapizado con terciopelo carminoso, aparece la joven y esbelta Marquesa plantada sobre su pierna izquierda, mientras cruza con naturalidad la derecha, dejando ver el pie calzado con blanco zapato. El pelo negro y rizado, sujeto por dos diademas. El blanco traje moteado de oro, con dorado cinto, deja al descubierto escote y brazos. Lleva un manto largo de color vinoso, que recoge sobre el sillón, dejando ver el forro de armiño.

La edad de la retratada y las opiniones de los críticos colocan este cuadro alrededor del año 1800.

Doña María Gabriela Palafox y Portocarrero nació el 18 de Marzo de 1779. Era hija de D. Felipe Palafox y D.^a María Francisca de Sales Portocarrero, famosa dama cuyas inclinaciones jansenistas hicieron que fuese perseguida por la Inquisición. Casó con su primo D. Luis Palafox, Marqués de Lazán, hermano mayor del héroe de Zaragoza, D. Francisco. Acusada de conspirar contra la Constitución en 1820, y en-

carcelada algunos días, murió, afectada por la impresión recibida, poco después.

Véase Barcia, Catálogo pinturas Casa de Alba, número 54 y pág. 52; Sentenach. Los grandes retratistas... Bol. Soc. Esp. Excursiones, 1913; Ezquerria y Pérez Bueno, Retratos de mujeres españolas del siglo XIX, página 29.

Catálogo de Loga, núm. 266; Beruete I, núm. 162; Mayer, núm. 330.

Figuró en la Exposición Goya 1900; núm. 37; Exposición de retratos de mujeres españolas, 1918, núm. 31; Exp. Londres, 1920-21, núm. 117.

Reproducido: Fot. Moreno; Ilustración Española y Americana, 1902, lám. 312; Calvert, lám. 56; Cat. Alba, página 52; Cat. 1918, lám. 18; Beruete I, lám. 19; Cat. Londres, lám. 45; Ezquerria y Pérez Bueno, página 28; Beruete, Conferencias, pág. 285; Beruete, Goya (1928), lám. XII.

27 D. Martín de Goicoechea.

0,82 × 0,59.

Expositor: Marqués de Casa-Torres.

Medio cuerpo, tres cuartos a la izquierda. Viste frac negro, corbata y chaleco blancos; su faz es rubicunda, con una verruga en la mejilla izquierda, rubio el cabello y las patillas. Lleva un papel en la mano izquierda. Firmado y fechado: «D. Martín de Goicoechea P^r Goya 1810».

La identificación de los retratos de los Goicoechea ha sido muy confundida por los críticos y no podrá ser decidida sin un detenido estudio. Los catálogos llaman a este personaje D. Juan Martín de Goicoechea, adjudicándole el nombre del financiero zaragozano fundador de la Academia de San Luis, nacido en Bacaicoa en 1732, y fallecido en 1806, de

imposible identificación con este retrato. Se trata aquí del consuegro de Goya, no D. Juan, sino D. Martín, como la inscripción dice, esposo de D.^a Juana Galarza (núm. 25 de la Exposición) y cuya hija Gumersinda casó con Javier Goya y Bayeu. Otro Goicoechea, al que se llama D. Juan Bautista, hay en el extranjero, de notable parecido con el retrato que se reseña, y en el cual la orden de José I que decora su pecho probaría ser posterior a la fecha de 1805 que le ha sido asignada. Los Goicoechea, afrancesados, como lo prueba este extremo, vivieron en Burdeos en los años en que Goya se expatrió, y su residencia allí fué, sin duda, uno de los motivos que determinaron al pintor a establecerse en aquella ciudad francesa. En el panteón de D. Martín, que, según su lápida, nació en Alsasua el 27 de Octubre de 1755, se dedicó al comercio en Madrid, y murió en Burdeos el 30 de Junio de 1825, fué Goya enterrado tres años después, en 1828.

Véase Beruete I, págs. 105 y 130; Mayer, pág. 5.

Catálogo de Loga, núm. 229; Beruete I, núm. 259; Mayer, núm. 284 a.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 126.

Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 123.

28 D. Juan José Arias de Saavedra.

0,82 × 0,55.

Expositor: Conde de Cienfuegos.

Busto, tres cuartos a la izquierda. En este sencillo retrato aparece el personaje vestido con casaca gris, en la que lleva la condecoración de la Orden de Santiago. Peluca gris, ancha frente y negras cejas. Un papel en la mano izquierda.

Por la edad que representa el personaje, no parece posterior a 1790.

Don Juan José Arias de Saavedra y Verdugo de Oquendo nació en Atienza en el año 1737. Estudió en Valladolid y en

Alcalá y amistó con Jovellanos desde los años en que éste vino a hacer la oposición de colegial mayor de Alcalá en 1764. Desde entonces, las relaciones entre ambos fueron estrechísimas, y la edad algo mayor de Saavedra hizo que tomase como bajo su protección al futuro ministro, que le llamó toda la vida su segundo padre. Caballero de Santiago en 1769 y consejero efectivo de Hacienda en 1798, fué desterrado en 1801 al convento de franciscanos de Sigüenza, a la caída de su amigo. Fué luego confinado en la provincia de Soria, y sólo recobró la libertad al advenimiento de Fernando VII. Intervino en el alzamiento contra los franceses y murió en Bustares (Guadalajara) el 23 de Febrero de 1811, causando con ello una honda pena a su ilustre amigo, que no le sobrevivió mucho. Los herederos de Saavedra recibieron, por disposición testamentaria de Jovellanos, el retrato de éste, que figura en esta Exposición, núm. 38.

Véase Jovellanos, Memoria. . . , tomo I, 2.^a parte, folio XI, nota; Cean Bermúdez, Memorias para la vida. . . de Jovellanos, págs. 7, 11 y 115; Somoza, Documentos. . . , pág. 538; Somoza, Las amarguras de Jovellanos; Gijón, 1889.

Se expone por primera vez; no ha sido hasta ahora estudiado ni fotografiado. El retrato ha estado siempre en la familia del propietario, recibido por herencia de Jovellanos, su ilustre antecesor.

29 Fabricación de pólvora.

Tabla 0,33 × 0,52.

Expositor: S. M. el Rey.

Paisaje de pinos en el monte, que ondula, elevándose hacia el fondo en una pequeña altura, tras la que pasa, en el cielo azul, una nube blanca. Un gran pino inclinado diagonalmente hacia la derecha. En primer término, los obreros trabajando, en una gradación de movimientos tan bien comprendida, que la escena

nos da la impresión de actividad, buscada. A la izquierda, un grupo trabaja de pie en las operaciones preparatorias, en el centro un obrero amontona cajas ya preparadas, mientras que a la derecha, hombres cargados con ellas descienden ya el monte transportándolas. Lleva por detrás un letrero que dice: «Fábrica de pólvora establecida por D. Josef Mallen en la Sierra de Tardienta en Aragón en los años de 1811, 12 y 13».

Mayer lo fecha en 1812.

Véase Tormo, pág. 223; Beruete II, pág. 118.

Catálogo de Loga, núm. 74; Beruete II, núm. 196; Mayer, núm. 81.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 3.

Reproducido: Calvert, lám. 173; Mayer, fig. 224.

30 La Reina María Luisa.

2,04 × 1,26.

Expositor: S. M. el Rey.

Aparece la Reina en pie, de frente, la cabeza ligeramente vuelta hacia la derecha; viste traje de corte descotado, blanco, moteado, con sobrefalda gris moteada y con borlas. Lleva la banda y condecoración, y en la mano el abanico. Dos collares de gruesas perlas al cuello. El tocado es de forma de turbante, con una pequeña pluma y con caída.

Es réplica del enviado a Nápoles, hoy en el castillo de Capodimonte. Por las razones expuestas al hablar del número 46, hay que suponerlo pintado algunos años antes de 1799, fecha del retrato con la mantilla.

Véase Beruete I, pág. 93.

Se expone por primera vez.

Catálogo de Loga, núm. 122; Beruete I, núm. 31; Mayer, núm. 148.

31 Fray Juan Fernández de Rojas.

0,75 × 0,54.

Expositor: Real Academia de la Historia.

Aparece el busto del retratado sobre un bello fondo de un verde oliváceo, ligeramente vuelto hacia su derecha. Viste acampanado hábito negro con esclavina y es también negro el solideo, del que se escapan algunos mechones del raro cabello canoso. Las facciones son correctas y el rostro sonrosado, y los ojos, jóvenes, contrastan con las cejas grises y el leve ceño del entrecejo. El tono blanco del cuello holgado separa el negro del hábito y la carnación rosada.

Berute lo cree del período 1808-1813. Mayer lo fecha en 1815, pero la edad que representa el personaje parece inferior a los sesenta y cinco años que tendría en esta fecha, según sus biógrafos. En la cartela aparece el año 1790.

Fray Juan Fernández de Rojas nació en Colmenar de Oreja hacia 1750. Sabemos que profesó en el Convento de Agustinos de San Felipe el Real en 1768. Estudió en Salamanca, donde se relacionó con el Parnaso salmantino, al que pertenecieron Jovellanos y Meléndez Valdés. Fué profesor en Toledo y Alcalá y prior de varias casas de su orden. En la literatura es conocido por el ameno libro que tituló «Crotalogía o arte de tocar las castañuelas», que firmó con pseudónimo, y que es una aguda sátira contra la pedantería de su tiempo. Encargado de la continuación de la España Sagrada, no llegó a publicar ningún tomo. Escribió también poesías, que Menéndez Pelayo consideraba estimables. Murió el 15 de Abril de 1819. Su retrato ha sido identificado por el agustino P. Macario Sánchez.

Véase Valmar: Bosquejo histórico de la Poesía castellana del siglo XVIII (Bibl. de Autores Españoles, tomo LXI); Fray Gregorio de Santiago, Ensayo de

una biblioteca... de la Orden de San Agustín, tomo II, páginas 440-462; Beruete I, pág. 132. Catálogo Beruete I, núm. 234; Mayer, núm. 408. Se expone por primera vez. Reproducido: Fot. Moreno; Mayer, fig. 234.

32 Fabricación de balas.

Tabla: 0,33 × 0,52.
Expositor: S. M. el Rey.

Escena en un boscoso paisaje de gruesos árboles; a la izquierda, un claro en el bosque deja ver en la lejanía montañas azules. Un atareado grupo de obreros trabaja en el centro, en primer término; otros, a la izquierda. A la derecha, una gran hoguera. Dentro de las dimensiones de este cuadrito, las figuras tienen un relieve y un movimiento, y el paisaje es tan bello y tan justo, que hacen de él una pequeña obra maestra. Lleva por detrás un letrero que dice: «Fábrica de balas de fusil establecida por D. Josef Mallen, en la sierra de Tardienta, en Aragón, en los años de 1811, 12 y 13.»

Mayer lo fecha en 1812.
Véase Tormo, pág. 223; Beruete II, pág. 48.
Catálogo de Loga, núm. 73; Beruete II, núm. 197; Mayer, núm. 80.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 4.
Reproducido: Ilustración Española y Americana, 1900, página 301; Calvert, lám. 170; Mayer, fig. 225.

33 El Marqués de San Adrián.

2,09 × 1,27.
Expositor: Marqués de San Adrián.

Aparece el Marqués apoyado en una peña, sobre la que descansa su brazo izquierdo. En esta mano, un

libro, que tiene cogido, y con un dedo entre las páginas, como si dejase la lectura para mirar de frente. Su mano derecha, sobre la cadera, sostiene una fusta de jinete. Lleva traje de montar, oscura la levita, blanco el chaleco y calzón de color anaranjado. Altas botas de montar y espuelas. Cruza las piernas, adelantando la izquierda, cuyo pie apoya levemente en el suelo. Tiene todo el retrato una aristocrática displicencia, llena de elegancia. Firmado y fechado con inscripción: «El Marqués de | San Adrián | por Goya, 1804».

D. José María Magallón y Armendáriz fué V Marqués de San Adrián. Casó en los últimos años del siglo XVIII con D.^a María Soledad Rodríguez de los Ríos. Le fué concedida la Grandeza de España en 17 de Diciembre de 1802 y murió en el año 1845.

Para Tormo, «una de sus mejores obras».

Véase Tormo, pág. 217; Beruete I, pág. 103; Catálogo Exp. Zaragoza, 1808, pág. 102.

Catálogo de Loga, núm. 323; Beruete I, núm. 220; Mayer, núm. 410.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 40; Exposición de Zaragoza 1908.

Reproducido: Fots. Laurent y Moreno; Loga, lám. 48; Calvert, lám. 92; Cat. Zaragoza 1908, lám. 28; Beruete I, lám. 35; Beruete, Conferencias, pág. 299.

34 Cueva de gitanos.

0,33 × 0,57.

Expositor: Marqués de la Romana.

En una baja cueva, cuyo boquete está a la derecha, se hallan, en revuelta confusión, hombres, mujeres y animales. Ha sido titulado cueva de vagabundos y cueva de bandidos. Se ha indicado puede ser un asun-

to de la guerra, representando un refugio de gente huída ante el invasor. De no ser esto, la mezcla de hombres, mujeres y animales — los burros que aparecen a la izquierda — inclinan más bien a pensar en una familia de gitanos albergada en la cueva.

Véase la nota al núm. 1 de la Exposición; Beruete II, pág. 120.

Catálogo de Loga, núm. 492; Beruete II, núm. 200; Mayer, núm. 603.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 57; Exposición pintura de la primera mitad del siglo XIX, 1913; Exposición Londres, 1920-21, núm. 122.

Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 194; Catálogo Londres, lám. 51.

35 Pérez de Castro.

0,98 × 0,68.

Expositor: Museo del Louvre.

Figura hasta la rodilla. Moreno, largo el cabello y las patillas; el retrato mira de frente. Apoya su mano izquierda en la cadera; la diestra, con el lápiz que hizo titular al cuadro retrato de un dibujante, pendiente del brazo, apoyado en una mesa con papeles y dibujos. Lleva frac gris, desabotonado en parte; chaleco blanco moteado de negro, corbata blanca. El retrato es singular para un hombre que alcanzó elevadas posiciones políticas; consta, sin embargo, su afición al dibujo. Para Tormo, del período 1800 a 1809. Fué adquirido por el Museo del Louvre en 1902.

D. Evaristo Pérez de Castro estudió en Alcalá y se dedicó a la carrera diplomática. Fué secretario de embajada en Viena y representante de la Junta Central en Lisboa. Su figura se destacó en las Cortes de 1812. Aficionado a las Bellas Ar-

tes, gustó, al parecer, de verse retratado como dibujante en el retrato que se cataloga. Fué Ministro de Estado en 1820 y Presidente del Consejo en 1838. Murió en 1848.

Véase García de León y Pizarro, Memorias, tomo I, pág. 150; Tormo, pág. 218; Beruete I, pág. 78; Catálogo del Museo del Louvre, 1705-b; Nicolle, La peinture au Musée del Louvre, Ecole Espagnole, páginas 34 y siguientes.

Catálogo de Loga, núm. 301; Beruete I, núm. 200; Mayer, núm. 381.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 99.

Reproducido: Fots. Laurent, Moreno, Braun; Calvert, lám. 108; Mayer, fig. 160; Nicolle, ob. cit., lám. 44.

36 Bandido asesinando a una mujer.

Tabla: 0,42 × 0,32.

Expositor: Marqués de la Romana.

Una mujer tendida en el suelo, mostrando el pecho y el vientre desnudos, sobre los que da la luz oblicua, grita, horrorizada, bajo un hombre que levanta el puñal sobre su garganta. Caverna oscura y salida a la izquierda, por donde entra la luz. Es obra bellísima, como hace observar Beruete, de ambiente y de color, — la nota amarilla del chaleco del bandido.

Véase la nota al núm. 1 de la Exposición; Beruete II, página 120.

Catálogo de Loga, núm. 496; Beruete II, núm. 201; Mayer, núm. 607.

Figuró en la Exposición Goya, núm. 58 (titulada «Asesinato»); Exposición pintura de la primera mitad del XIX, 1913.

Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 191; Mayer, figura 209.

37 El Duque de San Carlos.

Tabla: 0,59 × 0,43

Expositor: Conde de Villagonzalo.

Es boceto para el gran retrato, depositado en el Museo de Zaragoza, que fué pintado en 1815. La cabeza, grande, en la misma posición que en el cuadro, casi de perfil, guiñados los ojos de miope, aguileña la nariz, un poco hundida la boca y la mandíbula inferior saliente. La parte de casaca que se apercibe está apenas indicada en el boceto, así como las condecoraciones, dejando ver la imprimación rojiza de la tabla.

Beruete lo relaciona, por su atrevimiento y su ligereza, con los bocetos para el gran cuadro, de fecha anterior, de la familia de Carlos IV, salvo que aquéllos están sobre lienzo.

Véase Beruete I, pág. 138.

La biografía del retratado en el núm. 69.

Catálogo de Loga, núm. 328; Beruete I, núm. 265; Mayer, núm. 415.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 83; Exposición Londres 1920-21, núm. 125.

Reproducido; Fot. Moreno, Loga, lám. 63; Cat. Londres, lám. 52.

38 D. Gaspar Melchor de Jovellanos.

2,05 × 1,34.

Expositor: Duquesa de las Torres.

Está Jovellanos sentado ante su mesa, en un sillón de ovalado respaldo, tapizado de amarillo, las piernas hacia la derecha, cruzados los pies. Apoya su cabeza — grises cabellos, faz blanca y sonrosada, ojos de mirada profunda — en su mano izquierda; el codo, sobre los papeles del interrumpido trabajo. Viste casaca de color gris forrada de piel; blancos, el chaleco y la

corbata; el pantalón, corto, de terciopelo oscuro; medias blancas y zapatos negros de gran hebilla plateada. Sobre la dorada mesa de talla, legajos, papeles, tintero y una gran minerva de bronce, cuyo tono verdoso realzan toques de oro, inclina la cabeza, cubierta con casco, y extiende su brazo derecho. Sirve de fondo una cortina de un verde oscuro, sobre la que destaca con vigor la cabeza del retratado, que tiene en su mano derecha un papel donde se lee: «Jovellanos, por Goya».

Este retrato, por el que se «gratificó» a Goya con 6.000 reales, se pintó en 1798 y fué cedido por el retratado a su amigo Arias de Saavedra. En 1900 lo expuso su descendiente D. Antonio Botija. Pasó después a propiedad del Duque de las Torres, en poder de cuya viuda está actualmente.

D. Melchor Gaspar de Jovellanos y Ramírez nació en Gijón el 5 de Enero de 1744, y murió en el Puerto de la Vega el 27 de Noviembre de 1811. Su biografía es sobradamente conocida para que necesite ser aquí recordada. Jurisconsulto, historiador, arqueólogo, estadista, inteligencia clarividente y hombre intachable, la figura de Jovellanos es una de las más nobles y dignas del turbio período de nuestra historia en que le tocó vivir. Fué amigo y protector de todos los hombres de mérito de su época, y Goya no fué en esto una excepción.

Véase Obras de Jovellanos en la Bibl. de Aut. Esp., tomos XLVI y L.; Cean Bermúdez, *Memorias para la vida de Jovellanos*, Madrid, 1814. Merimée, *Jovellanos*, *Revue Hispanique*, 1894, t. I, págs. 34-68; Somoza, *Documentos...* Madrid, 1911; Viñaza, pág. 250; Beruete I, pág. 76 y II, págs. 151-152.

Catálogo de Loga, núm. 261; Beruete I, núm. 241; Mayer, núm. 323.

Figuró en la Exposición Goya, 1900, núm. 39.

Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 52; Beruete I, lám. 26; Mayer, fig. 117; Beruete, *Conferencias*, pág. 303; Beruete (1928), lám. XVI.

39 Escena nocturna.

0,42 × 0,32.

Expositor: Marqués de la Romana.

Un interior, que alguien supone prisión, iluminado por un farol, con varias figuras.

Berute señaló el detalle del color rojizo que toman los dedos de la mano en una de las figuras, indicando parece haber sido «visto y estudiado».

Véase el núm. 1 de la Exposición. Berute II, páginas 120 y 121.

Catálogo de Loga, núm. 434; Berute II, núm. 205; Mayer, núm. 545.

Figuró en la Exposición Goya, núm. 62; Exposición pintura de la primera mitad del siglo XIX, 1913.

Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 204.

40 Doña María Ana de Silva, Condesa de Haro.

0,59 × 0,36.

Expositor: Duquesa de San Carlos.

Busto. Tres cuartos a la izquierda. Aparece sentada en un sillón dorado, cuyo respaldo se apercibe, tapizado de suave tono rosado. La faz dulce y aniñada de la condesita se vuelve mirando de frente con sus grandes ojos de mirada tímida. El cabello cae sobre su frente como un flequillo partido en rizos; flor encarnada con hojas en el tocado, sujeto por dorada diadema. El vestido, muy descotado, es blanco con un galón de oro, lo mismo que el ligero chal sobre los hombros. Es uno de los más delicados retratos femeninos del artista.

Suele fecharse este retrato en 1805, pero el aspecto infantil y la fecha de la muerte de la Condesa, que sólo vivió once

días de este año, hace pensar que acaso sea tres años anterior, es decir, de 1802, fecha de su boda con el Conde de Haro.

Doña María Ana de Silva y Waldstein nació en Madrid el 14 de Noviembre de 1787. Era hija de D. José Joaquín, IX Marqués de Santa Cruz, y de D.^a María Ana Waldstein, condesa del Sacro Romano Imperio. Casó a los quince años con D. Bernardino Fernández de Velasco, Conde de Haro y luego Duque de Frías, poeta romántico, militar y hombre de ideas liberales. Murió, sin sucesión, el 12 de Enero de 1805.

Véase Beruete I, pág. 104; Ezquerria y Pérez Bueno, Retratos de mujeres españolas del siglo XIX, pág. 37.

Catálogo de Loga, núm. 260; Beruete I, núm. 238; Mayer, núm. 320.

Figuró en la Exposición de pinturas españolas de la primera mitad del siglo XIX, 1913, núm. 151; Exposición Londres 1920-21, núm. 118.

Reproducido: Beruete I, lám. 37; Cat. 1913, portada y lámina (s. n.); Burlington Magazine, Dic., 1920; Catálogo Londres, lám. 48; Ezquerria y Pérez Bueno, página 36; Mayer, fig. 172; Beruete, Conferencias, página 299; Beruete, Goya (1928), lám. 22.

41 Soldados disparando sobre un grupo.

0,33 × 0,57.

Expositor: Marqués de la Romana.

El pelotón de soldados, a la derecha, dispara sobre un grupo. El centro del cuadro es una mujer que huye despavorida con su hijo en brazos, el trágico terror retratado en su rostro. Es una soberbia figura, dentro de sus pequeñas dimensiones. Al fondo, a la izquierda, una tienda de campaña con una bandera.

Véase la nota al núm. 1; Beruete II, pág. 119.

Catálogo de Loga, núm. 495; Beruete II, núm. 199; Mayer, núm. 606.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 56 (titulado «Fusilamiento»); Exposición pintura de la primera mitad del XIX, 1913.

Reproducido: Calvert, lám. 193; Mayer, fig. 212.

42 José Romero.

0,93 × 0,76.

Expositor: Duque de Ansoa.

Aparece el torero un poco vuelto a la derecha, de frente, de medio cuerpo; lleva chaquetilla de terciopelo granate, con adornos de plata, chaleco verde, faja de seda de color azul pálido. Sobre los hombros, capa encarnada; las manos cruzadas una sobre otra. La expresión del rostro, suave y plácido, armonizando con los gruesos labios. El pelo, suelto, caído un mechón sobre el hombro izquierdo.

Se trata de uno de los famosos toreros tan admirados por la aristocracia y el pueblo de fines de siglo XVIII. Beruete lo fecha hacia la última década, suponiendo que los retratos de toreros fueron pintados por Goya en la misma época, la de máxima afición del pintor a la fiesta. Acaso sea anterior, por la edad que representa. Es en extremo curioso un antiguo letrero que lleva este cuadro por detrás y que dice textualmente: «El célebre torero José Romero con el rico vestido que le regaló la Duquesa de Alva, a que se añade tener el capote jerezano, pañuelo rondeño al cuello y faja a lo sevillano para denotar las proezas que en la lid de Toros hizo en estas tres ciudades. Este famoso y diestro torero fué el que de una estocada se dejó a sus pies el terrible toro que mató al hábil *Pepillo*». Lleva además las iniciales coronadas del Infante D. Sebastián Gabriel, a cuya colección perteneció.

Toda una dinastía de Romeros, diestros en el arte de lidiar, goza de fama en el siglo XVIII. El retratado, hermano del matador Pedro Romero, a quien Goya retrató más de una vez, hijo y nieto de los célebres toreros Juan y Francisco, to-

dos ellos de Ronda, nació en 1751. Su hermano era ya famoso lidiador cuando José, a quien su familia quería hacer carpintero, dejó el oficio y entró en la cuadrilla de *Pepe-illo*, el rival del propio Pedro Romero; parece que, por ello, las relaciones entre los hermanos no fueron nunca buenas. El 11 de Mayo de 1801, toreando en Madrid *Pepe-illo* fué muerto por el toro «Barbado», al que tuvo que dar muerte José, como dice el letrero descrito. Un día, en la plaza de Madrid, José Romero en el ruedo se dirigía a Godoy pidiéndole la venia; éste, distraído con sus acompañantes, no le atendía y, enfadado el torero, tiró la montera y se dirigió al toro, siendo aplaudido por la gente. Este incidente, relatado por Estébanez Calderón, fué causa de que el favorito suprimiese, el 10 de Febrero de 1805, las corridas de toros. Retiróse José y murió en fecha insegura, en su ciudad natal.

Véase Sánchez de Neira, *El Toreo*. Gran diccionario tauromáquico, Madrid, 1896-97; Fernández y González, *Las Glorias del Toreo*. Cuadros biográficos de los diestros más célebres desde Francisco Romero. Madrid, s. a.; Catalogue abregé des tableaux appartenant aux héritiers de feu Mgr. l'Infant D. Sebastián de Bourbon et Bragance. Pau, 1876; Viñaza, pág. 238 (cataloga el retratado como Pedro Romero); Tormo, pág. 214; Beruete I, págs. 67 y 68; Ezquerria, *La Duquesa de Alba* y Goya, pág. 171.

Catálogo de Loga, núm. 318; Beruete I, número 150; Mayer, núm. 402.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 109.

Reproducido: Fot. Moreno; Mayer, fig. 41.

43 La Duquesa de Alba.

1,94 × 1,30.

Expositor: Duque de Alba.

Sobre un fondo de paisaje de tonos agrisados aparece la Duquesa en pie, mirando de frente, los gran-

des ojos ávidos e imperiosos enarcados por las fuertes cejas, suelto el rizado pelo negro, que cae sobre los hombros. Imperioso es también el ademán de su brazo derecho, cuya mano señala indicando hacia el suelo. Lleva vestido blanco de tela transparente, moteado y guarnecido de oro en la parte inferior; ancho cinturón rojo con caída, cerca la estrecha cintura; rojo es también el lazo sobre el pecho, y el collar, de gruesas cuentas. En el brazo izquierdo, pulseras, y una de ellas con óvalo de oro con iniciales enlazadas M. T. S., y por encima del codo brazalete de óvalos de esmalte y oro también con iniciales: se ven una S y una T. En el suelo, a la izquierda, un diminuto perrillo de lanas blancas con hociquillo negro. En el mismo lado, y como hecha sobre la arena, la inscripción: «A la Duquesa | de Alba Fr^{co} de | Goya, 1795».

Es uno de los mejores retratos que Goya hizo de la Duquesa. De éste existen varias réplicas, acaso ninguna de mano del artista.

Doña María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Alvarez de Toledo fué hija de D. Francisco de Paula — Duque de Huéscar e hijo del XII Duque de Alba — y de D.^a Mariana de Silva. Nació en Madrid el 10 de Junio de 1762. Casó en 1775 con D. José Alvarez de Toledo, XI Marqués de Villafranca (cuyo retrato figura en el Museo, legado por el conde de Niebla) y quedó viuda, sin sucesión, en 1796. Murió el 27 de Julio de 1802, y el rumor popular afirmó que envenenada. Fué, en la vida cortesana del Madrid de finales del siglo, una de las primeras figuras por su posición y su personalidad. Poseía un don de seducción que alcanzaba a todos los que tenían relación con ella, y del que se hacen eco hasta los escritores extranjeros. Espíritu inquieto y original, reunía, según frase de Lady Holland, «belleza, popularidad, gracia, riqueza y rango». Y el Marqués de Langle, un francés que es-

tuvo en España, escribía de ella en sus impresiones de viaje: «llena de encantos y de todo punto hermosa, la Duquesa es un prodigio. En el Prado, en el Retiro, en la iglesia, en cualquier lugar que esté, corren tras ella, sólo a ella se ve. Cuando pasa, todo el mundo se asoma a la ventana, y hasta los niños dejan sus juegos para mirarla». Goya entró pronto en relación con la Duquesa por la boda de su madre, la viuda de Huéscar, con el viejo Conde de Fuentes, protector de Luxán y al parecer de Goya, de la familia aragonesa de los Pignatelli. La relación se estrechó con los años, y la seducción de la Duquesa no excluyó al maestro, que sintió por ella una admiración apasionada como hombre y una verdadera obsesión como pintor. Aparte toda suposición sobre la índole de estas relaciones, la Duquesa, y esto es lo interesante, llega a ser, para Goya, el tipo en que el artista encarna su idea del eterno femenino, y en este sentido ella se insinúa, con su esbelta figura inquietante, en una gran parte de la obra del pintor.

Véase Lady Holland, *The Spanish Journal*, págs. 45 y 92; Barcia, *Catálogo Casa de Alba*, núm. 10, págs. 17 y 18; Beruete, págs. 58 y sigtes. y 92; Allende-Salazar y Sánchez Cantón: *Retratos del Museo del Prado*, págs. 286 y siguientes; Ezquerro y Pérez Bueno: *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*, pág. 17; Ezquerro del Bayo, *La Duquesa de Alba y Goya*, Madrid, 1927.

Catálogo Loga, núm. 163; Beruete I, núm. 156; Mayer, 193.

Figuró en la *Exposición Goya 1900*, núm. 36; *Exposición retratos de mujeres españolas, 1918*, núm. 32; *Londres, 1920-21*, núm. 115.

Reproducido: Fot. Moreno; *The Connoisseur*, 1902, página 120; *Loga*, lám. 29; Beruete I, lám. 17; *Catálogo Barcia*, pág. 17; *Cat. 1918*, lám. 19; *Cat. Londres*, lámina 47; Beruete, *Goya (1928)*, lám. II.

44 D. Leandro Fernández de Moratín.

0,60 × 0,49.

Expositor: Marqués de Silvela.

Sobre un fondo verdoso se destaca el busto del poeta, ligeramente vuelto hacia la derecha. Está sentado a una mesa frente al espectador, vestido con un batín gris oscuro con bocamangas y cuello de distinta tela, dejando asomar el de la camisa, blanco. Rostro pálido, nariz un poco grande, ojos pequeños y agudos y grueso el labio inferior. Tiene en la mano derecha un papel, en el que, invertido, como si el retratado lo fuese a leer, dice «Goya». Fué pintado hacia los últimos meses de 1824, según se deduce de una carta de Moratín del 20 de Septiembre de este año, donde habla del retrato que quiere hacerle el maestro. El poeta lo legó a D.^a Victoria Silvela en su testamento, donde consta que Goya «lo hizo en Burdeos».

En 1900 se catalogó como Silvela, trocando las atribuciones con el núm. 18 de esta Exposición, y, aunque se rectificaron después, se ha reproducido en algunos libros con el error primero.

Nació el autor de *El sí de las niñas* en 1760 y murió en 1828. Es personalidad demasiado conocida para que necesite recordarse su vida y su obra. Protegido primero por Godoy y afrancesado después, tuvo que emigrar a Francia. Se estableció en Burdeos con su amigo Silvela, y allí volvió a encontrarse con Goya, que ya le había retratado en 1799, siendo uno de los que formaron el círculo habitual de los últimos años del maestro. Abundan las alusiones a Goya y a su vida en la correspondencia de Moratín, y por ella conocemos muchos detalles de sus genialidades, de su casa y de su temperamento. Moratín acompañó a Silvela cuando éste se trasladó a París, y allí falleció a poco, siendo su fiel ami-

go, quien le asistió en su muerte y quien le procuró una decorosa sepultura.

Véase Tormo, pág. 217 y 223; Beruete, págs. 153-156.
Catálogo de Loga, núm. 285; Beruete I, núm. 286;
Mayer, núm. 359.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 44.
Reproducido: Fot. Moreno; Mayer, fig. 282; Beruete,
Conferencias, pág. 332.

45 La Hoguera.

Tabla: 0,33 × 0,47.
Expositor: Conde de Villagonzalo.

En esta pequeña pintura fantástica, unos hombres desnudos, extraños, ante una hoguera, que, como se ha hecho observar, es el verdadero asunto del cuadro, hacen gestos exagerados. Las figuras están bien acabadas y estudiado el efecto luminoso. Hay una réplica sobre hojalata en el Museo, donación de D. Cristóbal Ferriz (núm. 740 j), con el título de «El fuego».

Tormo la consideró como obra del período esmaltado (1810-1817). Beruete la relacionó, a ella y a su compañera «La Degollación» (núm. 48 de la Exposición) con los cuadros del Marqués de la Romana, de asuntos semejantes (números 1, 3, 5, 12, 34, 36, 39 y 49 de la Exposición), y serían, por tanto, posteriores a 1803. Mayer indica como su fecha los años 1810 a 1812.

Véase Tormo, pág. 221; Beruete II, pág. 121.
Catálogo de Loga, núm. 442; Beruete II, núm. 207;
Mayer, núm. 553.
Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 85; Exposición Londres, 1920-21, núm. 120.
Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 203.

46 Carlos IV, de cazador.

2,06 × 1,31.

Expositor: S. M. el Rey.

La pesada silueta del Rey Carlos aparece en pie, la escopeta apoyada en el suelo, sostenida con la mano derecha agarrando el cañón. Viste casaca de color castaño moteada, calzones oscuros, rodilleras y polainas, chaleco amarillo. Lleva bandas y condecoraciones sobre el pecho, espada al costado, sombrero negro y guantes amarillos. A la derecha, a sus pies, un grueso perro de caza levanta hacia el Rey la cabeza.

Este y el que aquí se cataloga como su pareja son idénticos a los enviados al hermano de Carlos IV, el rey Fernando de Nápoles, y que se conservan en el palacio de Capodimonte. En los inventarios del Palacio de Madrid se considera al Carlos IV cazador, desde 1814, pareja del retrato de María Luisa con mantilla, del que es réplica el cuadro núm. 728 del Museo, pero más bien hay que pensar lo sea del que figura en esta Exposición con el núm. 30, a pesar de alguna diferencia de dimensiones, porque, indudablemente, en estos dos los reyes aparecen más jóvenes que en la otra, que debe ser considerada pareja, de la reina con mantilla y el rey como guardia de Corps (Réplicas en el Museo).

Mayer fecha este retrato hacia 1790, pero emparejándolo el de la reina núm. 30 de la Exposición había que atrasar la fecha, pues María Luisa aparece — en este ejemplar y en el de Italia — llevando la banda de su Orden creada en 1792, y no es de creer que, al menos en el de Italia, fuese añadida posteriormente.

Véase Beruete I, pág. 93; Mayer, pág. 61.

Catálogo de Loga, núm. 106; Beruete I, núm. 20; Mayer, núm. 130.

Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 10; Museum III, pág. 169.

47 Meléndez Valdés.

0,72 × 0,58.

Expositor: D. José Rosado Gil.

Busto, tres cuartos a la izquierda. Ancha frente, largos cabellos grises, rostro blanco y sonrosado, ojos oscuros, el poeta aparece mirando de frente, vestido de sencilla chaqueta de terciopelo malva que deja ver la corbata blanca. Firmado y fechado: «A Meléndez Valdés su amigo Goya, 1797», repintado encima de una inscripción con mayúsculas «D. J. Meléndez Valdés, poeta | español». Frente al retrato merece recordarse la descripción que hizo Quintana en la vida del poeta, su amigo, donde nos le pinta como «blanco y rubio, menudo de facciones, recio de miembros, de complexión robusta y saludable... Su fisonomía era amable y dulce...»

Entre los varios retratos que de Meléndez hizo Goya presenta éste un estrecho parentesco con el del Bowes Museum, en Barnard Castle (núm. 26, reproducido por Beruete I, lámina 23), del que aun cita Beruete otra réplica.

Don Juan Meléndez Valdés nació en Ribera del Fresno (Badajoz) el 11 de Marzo de 1754. Estudió en Madrid y en Salamanca, donde amistó estrechamente con Cadalso. Catedrático en Salamanca, y famoso en seguida por sus poesías líricas, publicadas en 1785, cambia de carrera, ingresando en la Magistratura. Amigo de Jovellanos, y desterrado a la caída de éste, su influencia pesó en el poeta, que abandonó los temas puramente líricos por la vena moral y filosófica, para la que tenía menos aptitudes. Impresionable e inconstante, cambió de política varias veces en la época francesa, lo que le valió estar a punto de ser fusilado por los patriotas de Oviedo. Afrancesado definitivamente, emigra a Francia en 1814, muriendo pobremente en Montpellier el 24 de Mayo de 1817. Véase «Vida», por Quintana, Bibl. Aut. Esp., tomo XIX; Me-

rimée, *Revue Hispanique*, 1894, págs. 169-195; Salinas, estudio preliminar a la edición de sus poesías por La Lectura; Zapater, *Apuntes*, pág. 39; Beruete I, pág. 72 y sus retratos grabados, en la Colección de estampas de la Bibl. Nac., número 1.185 (1 y 2).

Catálogo Beruete I, núm. 140; Mayer, núm. 347.

Se expone por primera vez.

Reproducido: Fot. Moreno; Mayer, fig. 125.

48 La Degollación.

Tabla: 0,33 × 0,47.

Expositor: Conde de Villagonzalo.

En un paisaje pelado y rocoso, un jayán desnudo degollando con un tremendo cuchillo a una mujer de rodillas sobre su ropa esparcida en el suelo, doblado su cuerpo desnudo, que sólo conserva las medias, y con una mueca de angustia en el rostro. A la derecha, otro salvaje, sentado, apoya su mano derecha sobre una horrible cabeza. A la izquierda del grupo, otro cuerpo tendido, como muerto. Réplica sobre hojalata en el Museo; «La decapitación», donada por D. Cristóbal Ferriz (núm. 740 i).

Véase la nota al núm. 45.

Catálogo de Loga, núm. 444; Beruete II, núm. 206; Mayer, núm. 555.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 84; Exposición Londres, 1920-21, núm. 119.

Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 228; Catálogo Londres, lám. 49; Mayer, fig. 215; Beruete, Goya (1928), lám. 59.

49 El robo del coche.

1,69 × 1,27.

Expositor: Duque de Montellano.

Pertenece a la serie de asuntos pintados en 1787 para el palacio de la Alameda de Osuna. Representa, según la descripción del propio Goya, «unos ladrones que han asaltado a un coche, y después de haberse apoderado y muerto a los caleseros y a un oficial de guerra que se hicieron fuertes, están en ademán de atar a una mujer y un hombre, con su país correspondiente». Se pagó en 3.000 reales.

Véase Sentenach, Nuevos datos sobre Goya en Historia y Arte, 1895, tomo I, pág. 198; Catálogo Venta Osuna, núm. 71; Beruete II, págs. 62, 64 y 65.

Catálogo de Loga, núm. 486; Beruete II, núm. 113; Mayer, núm. 598.

Figuró en la Exposición Goya, 1900, núm. 30; Exposición Londres, 1920-21, núm. 108.

Reproducido: Fot. Moreno; Fot. Laurent; Calvert, lámina 245; Cat. Londres, lám. 41; Mayer, fig. 56.

50 La construcción.

1,66 × 1,54.

Expositor: Conde de Romanones.

Es uno de los cuadros de 1787 pintados para la Alameda de Osuna. Representa, según la descripción de Goya en sus cuentas, «una obra grande, a la que conducen una piedra con dos bueyes, y un pobre que se ha desgraciado, que llevan en un una escalera, y tres carreteros que lo miran lastimados, con su país correspondiente». Se suele también llamar construcción de un castillo, o de una iglesia o conducción de un sillar. Fué pagado en 2.500 reales. Es de señalar el tema

del albañil herido que Goya trata aquí por tercera vez, las dos primeras en el cartón de 1786 y su réplica.

Véase Sentenach, Nuevos datos sobre Goya. . . artículo en Historia y arte, tomo I, 1895, pág. 198; Beruete II, págs. 62-65; Catálogo venta Osuna, número 69.

Catálogo de Loga, núm. 572; Beruete II, núm. 110; Mayer, núm. 696.

Figuró en la Exposición de Londres, 1920-21, número 112.

Reproducido: Fot. Laurent; Calvert, lám. 246; Mayer, figura 58.

51 El columpio.

1,69 × 0,98.

Expositor: Duque de Montellano.

De la serie pintada en 1787 para la Alameda de Osuna. Representa «. . . unos gitanos divirtiéndose columpiando a una gitana y otros dos sentados mirando y tocando una guitarra, con su país correspondiente», según la descripción de Goya en sus cuentas. Se pagó en 2.500 reales. De la comparación de la figura central, la muchacha del columpio, con una miniatura propiedad del Marqués de Casa-Torres, deduce Ezquerro que Goya ha querido representar a la Duquesa de Alba. De curiosa comparación para apreciar la evolución de la personalidad de Goya, con el cartón del mismo asunto, número 785 del Museo, pintado en 1779.

Véase Sentenach, Nuevos datos sobre Goya. . . artículo en Historia y Arte, tomo I, 1895, pág. 198; Beruete II, páginas 62 y 65. Ezquerro: La Duquesa de Alba y Goya, págs. 153 y 154.

Catálogo de Loga núm. 465; Beruete II, núm. 114; Mayer, núm. 577.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 29; Exposición Londres 1920-21, núm. 109.

Reproducido: Fot Laurent; Loga, lám. 37; Calvert, lámina 242; Beruete II, lám. 19; Cat. Londres, lám. 43; Beruete, Spanish painting, Londres, 1921, lám. XXIV; Ezquerria, láms. XVIII y XIX. Beruete, Goya (1928), lámina XL.

52 Cean Bermúdez.

1,22 x 0,88.

Expositor: Herederos de la Marquesa de Perinat.

Aparece sentado de frente, la pierna derecha cruzada sobre la izquierda, casaca de color de café, chaleco blanco, pantalón corto, medias blancas y zapatos con hebilla. Apoya su mano derecha en una mesa con libros. Para Tormo, obra del final del siglo XVIII, con estilo avanzado para su época. Para Beruete, hacia 1788. Para Mayer, de los años 1786-90.

D. Juan Agustín Cean Bermúdez es uno de los hombres beneméritos de la historia del arte en España. Nacido en Gijón el 17 de Septiembre de 1749, fué camarada de Jovellanos desde los primeros años, el amigo de toda su vida. La pintura le atrajo en la juventud; estudió con Mengs, y hasta pensó en vivir de los pinceles. Su vocación fué, sin embargo, la historia artística. Viajero infatigable, recorrió España tomando preciosas notas, de las que luego salieron sus libros. Competente también en cuestiones económicas, fué oficial del Banco de San Carlos e intervino en el encargo hecho a Goya de los retratos que conserva el Banco de España. Fué gran amigo del pintor, y su mentor y consejero, mostrándonos esta relación la que Goya tuvo en general con los hombres más selectos de su tiempo. Cuando Jovellanos estuvo en el poder, fué nombrado oficial de la Secretaría de Gracia y Justicia, y allí conoció a Llaguno y Amírola, que le proporcionó los datos para la obra que se publicó con los nombres de los dos.

titulada «Noticia de los arquitectos y arquitectura de España». La obra más importante de Cean es su Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, publicada por la Academia de San Fernando, de la que Cean era miembro, el año 1800. Murió en Madrid el 3 de Diciembre de 1829. Su retrato, dibujado por Goya, figuró en la Exposición de dibujos de 1922 (véase Catálogo, lám. XXXVIII). Goya retrató también a la mujer de Cean en un bello cuadro, hoy en el Museo de Budapest.

Véase: Miñano, *Vie de Cean Bermúdez; Menéndez Pe-layo, Ideas estéticas*, tomo III, pág. 467; Tormo, página 214; Beruete I, pág. 21.

Catálogo de Loga, núm. 193; Beruete I, núm. 90; Mayer, núm. 235.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 116.

Reproducido: Calvert, lám. 37; Mayer, fig. 65.

53 Baile de máscaras.

0,30 × 0,38.

Expositor: Duque de Villahermosa.

Un grupo de máscaras, en primer término, asiste a la danza de una mujer que, con los brazos extendidos, alza su pierna derecha; a su izquierda, una máscara con careta grotesca y disfraz arbitrario. La escena se destaca sobre el fondo luminoso del baile, apercibido a través de un arco que se abre tras el grupo.

Hacia 1810 (?) para Mayer. Para Tormo, hacia fines del período 1810-1817.

Véase Tormo, pág. 221.

Catálogo de Loga, núm. 480; Beruete II, núm. 171; Mayer, núm. 592.

Figuró en la Exposición Goya, 1900, núm. 73.

Reproducido: Fot, Moreno; Calvert, lám. 198.

54 Goya, pintando.

0,42 × 0,28.

Expositor: Conde de Villagonzalo.

A la izquierda, el reverso del lienzo en que trabaja el pintor. Éste, de cuerpo entero, aparece en el centro, destacado en sombra sobre la grisácea luz que da en la vidriera del fondo. Viste un traje de color pardo con chaquetilla corta con adornos de color y pantalón ceñido. En la derecha el pincel y la paleta en la izquierda; el pintor, tocado con sombrero redondo de ala corta, mira de frente. A la derecha, una pequeña mesa con escribanía.

Tiene un gran interés este retrato, que Tormo fechó hacia la mitad del período 1788-1800, Beruete, hacia 1784 y Mayer, por 1785-87. Calvert observó semejanzas entre este retrato y el de un pintor en su andamio, mal identificado como Asensio Juliá, que lleva la dedicatoria: «Goya a su amigo Asensi». Iriarte pensó de este último si sería un auto-retrato, y Beruete observó la dificultad de que se tratase de Juliá, retratado por Goya en 1814, representando una edad incompatible con la que representa el citado. Lo más probable es que sea también un auto-retrato de la época en que pintaba en la ermita de la Florida, y de ser así podría establecerse la serie de los retratos de juventud de Goya: 1.º El procedente del Casino de Zaragoza, hoy en el comercio. 2.º El muy probable — aun no señalado como tal — de la figura central que torea, en el cartón de «La novillada» (núm. 787 del Museo), parecido al más tardío del Museo de Agen. 3.º Uno en el grupo de oyentes del San Bernardino predicando, el cuadro de la iglesia de San Francisco el Grande. 4.º El del Museo de Agen. 5.º Este auto-retrato pintando, expuesto ahora, acaso algo posterior al año 1790. 6.º El del andamio, de San Antonio de la Florida, con dedicatoria a Asensi. Tendríamos con esto la serie auténtica y seguida de auto-retratos al óleo

hasta fines del siglo XVIII. Beruete hizo observar que este retrato nos daba a conocer, además, los colores usados en la paleta de Goya, que coinciden, según él, con los que emplea en sus cartones para tapices, época a la que pertenece el retrato.

Véase Tormo, pág. 213; Beruete I, pág. 25 y II pág. 58. Catálogo de Loga, núm. 233; Beruete I, núm. 3; Mayer, núm. 293.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 86; Exposición Londres, 1920-21, núm. 106.

Reproducido: Fot. Lacoste; Calvert, lám. 55; Beruete I, lámina 4; Cat. Londres, lám. 39; Beruete, Spanish Painting, lám. XXVI; Mayer, fig. 5; Beruete, conferencias, pág. 269; Beruete, Goya (1928), lám. II.

55 El 2 de Mayo en la Puerta del Sol.

Papel sobre madera: 0,24 × 0,32.

Expositor: Duque de Villahermosa.

Espléndido boceto para el cuadro del mismo asunto en el Museo (número 748), representando el sangriento encuentro entre los mamelucos y el pueblo de Madrid. Aparte las variantes de color, ofrece, comparado con él, algunas de composición, de las que se anotan los más importantes. En el grupo central de los dos mamelucos montados, apenas se percibe aquí al de detrás y no se ve la cabeza de su caballo. El de delante tiene aquí sable curvo en lugar de puñal. A la derecha falta la figura del coracero, que aparece en el cuadro; en su lugar hay otro mameluco montado. Se ve además un hombre a la izquierda atacando con un chuzo al caballo del mameluco que lucha con un paisano. Por último, el herido caído en primer término a

la izquierda conserva aquí, y en el cuadro no, el morrion en la cabeza.

El boceto compañero de éste, Los Fusilamientos, de las mismas dimensiones, está hoy en Nueva York (Hispanic Society of America). Su fecha sería la de 1814, en que Goya se propuso «perpetuar... las más notables y heroicas acciones de nuestra gloriosa insurrección...», según documento publicado por Beroqui.

Véase Beruete, págs. 108 y sigtes; Beroqui, Adiciones al catálogo del Prado, parte segunda, págs. 25 y 26. Starkweather, Pictures and drawings by Francisco Goya in the collection of the Spanish Society of America, págs. 77-79.

Catálogo de Loga, núm. 66; Beruete II, núm. 191; Mayer, núm. 73.

Figuró en la Exposición Goya 1900; núm. 74.

Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 169.

56 Dama adormecida.

0,59 × 1,45.

Expositor: D. Luis Mac-Crohon.

Una delicada figura de mujer joven, rubio el cabello, los ojos entornados como adormecida, recostada sobre un lecho de pajas, apoya su cabeza sobre el brazo derecho acodado. Lleva ligero vestido blanco de manga corta y el amplio descote deja ver su pecho. En su postura de abandono, soñolienta, oculta el brazo izquierdo detrás de su espalda y cubre sus piernas, cruzadas, con un paño de vivo rojo con vuelta amarilla, que deja ver un breve pie, el izquierdo, calzado con chapín gris con adorno azul. Fondo de masa de árboles. Los inventarios familiares del propietario de esta pintura indican la idea de que pueda ser alegoría o retrato. Pudiera muy bien ser lo primero e interpretarse como una alegoría del verano o de la siesta.

Se expone este cuadro por primera vez y hasta ahora no ha sido estudiado ni fotografiado. Procede de la colección de D. Francisco Acebal y Arratia, de donde, por herencia, pasó a su actual propietario.

57 Un milagro de San Antonio.

0,26 × 0,38.

Expositor: Conde de Villagonzalo.

Es el boceto para el grupo principal de la cúpula de San Antonio de la Florida, que Goya pintó en 1798. La composición ha sido simplificada al ejecutarse definitivamente, sobre todo en el grupo que rodea al resucitado. Desapareció también un gran paño que aquí cubre en parte la barandilla y aumentaron los chiquillos curiosos que suben sobre ella. Tiene, en cambio, el boceto, ángeles que descienden volando y que el pintor suprimió luego. Beruete hace observar que, al contrario de lo que Goya hizo en sus otras decoraciones murales, aquí se ha limitado a hacer un apunte ligerísimo de la idea y no un boceto detallado.

Véase Beruete II, págs. 83 y 84.

Catálogo de Loga, núm. 7; Beruete II, núm. 145; Mayer, núm. 10.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 87.

Reproducido: Fot. Moreno; Mayer, figura 145.

58 El naufragio.

Hojalata. 0,47 × 0,35.

Expositor: Marqués de Oquendo.

Una de las escenas de horror más impresionantes de Goya. Nada podría expresar mejor el espanto y la impotencia del hombre ante la naturaleza desatada,

que esa figura de mujer en el centro del cuadro alzando sus brazos al cielo en un gesto de desesperación, mientras el furioso mar hierve en torno a la peña, a la que tratan de asirse un círculo de naufragos que luchan con las olas. Peñascos imponentes y negro cielo de tempestad completan el cuadro.

Perteneció a la colección del Conde de Adanero y del Marqués de Castro Serna, de quien lo heredó su actual propietario.

Tormo lo fecha antes de 1817, e indica su anterioridad a la famosa Balsa de la Medusa de Géricault (1818-1819), señalando la fuente probable de ambas composiciones: un naufragio impresionante, ocurrido en 1816. Mayer lo cree anterior, entre 1805 y 1808. Beruete lo incluye entre los anteriores a esta última fecha.

Véase Araujo, pág. 102; Tormo, pág. 221; Beruete, páginas 94 y 95.

Catálogo de Loga, núm. 565; Beruete II, núm. 155; Mayer, núm. 688.

Figuró en la Exposición Goya 1900; núm. 174 (no incluido en el catálogo).

Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 206; Beruete II, lám. 37; Mayer, fig. 141; Beruete, Goya (1928), lámina LIV.

59 La Gloria.

0,26 × 0,38.

Expositor: Conde de Villagonzalo.

Boceto para la pintura del presbiterio en San Antonio de la Florida. La Santa Trinidad simbolizada en el triángulo, irradia una sobrenatural luz, que adoran los ángeles en su torno.

Beruete la consideró «obra de un encanto singularísimo y

notables, y hace notar que la ejecución definitiva de la pintura quedó por bajo de su concepción en el boceto.

Véase Beruete II, pág. 84.

Catálogo de Loga, núm. 8; Beruete II, núm. 146; Mayer, núm. 13.

Figuró en la Exposición Goya, núm. 88.

Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 272; Beruete II, lámina 31.

60 Una maja y una vieja.

0,75 × 1,13.

Expositor: D. Luis Mac-Crohon.

Sobre un fondo de verde masa de árboles, dos figuras. Una maja sentada, las piernas recogidas debajo de la falda, recostada en una peña, con traje amarillento, de adornos azules y cabello en redecilla. Detrás, y a la izquierda, una vieja con la cabeza dirigida hacia la joven, mirando de frente y vestida de rojo, con manto gris sobre la cabeza. Se trata de una pintura probablemente contemporánea de los primeros cartones para tapices.

Se expone por primera vez, no ha sido hasta ahora estudiada ni fotografiada. Procede de la colección de D. Francisco Acebal y Arratia, de donde, por herencia, pasó a su actual propietario.

61 Aquelarre.

0,43 × 0,30.

Expositor: Duque de Tovar.

Un corro de mujeres alucinadas, con chiquillos esqueléticos en los brazos, es presidido por un macho cabrío de enormes cuernos retorcidos, coronados de

pámpanos. Escena de anochecer, con creciente de luna. De la serie de escenas de brujería pintadas para la Casa de Osuna, acaso a las que se refieren las cuentas presentadas por el pintor en 1798.

Véase Beruete II, pág. 102; catálogo venta Osuna, número 84; Sentenach, Nuevos datos sobre Goya, en Historia y Arte, tomo I, 1895, pág. 199.

Catálogo de Loga, núm. 438; Beruete II, núm. 179; Mayer, núm. 548.

Reproducido: Fot. Laurent; Loga, lám. 38; Calvert, lámina 256.

62 El Conjuero.

0,42 × 0,30.

Expositor: Duque de Tovar.

Del negro cielo, con cuarto de luna en menguante, descienden sinistras aves nocturnas y un espíritu que vuela sobre el grupo de brujas que dirigen sus conjuros a una pobre mujer en camisa, atemorizada. Una bruja con gran capa amarilla se acerca a ella y detrás otras cuatro, una de ellas leyendo un papel iluminada por una vela y otra llevando en las manos un cesto lleno de fetos humanos.

De la serie de escenas de brujería, pintadas para la Casa de Osuna, y que se pagaron, al parecer, por unas cuentas presentadas en 1798.

Véase Sentenach: Nuevos datos sobre Goya en Historia y Arte, t. I, 1895; pág. 199; Beruete II, pág. 102 Catálogo venta Osuna, núm. 86.

Catálogo de Loga núm. 440; Beruete II, núm. 178; Mayer, núm. 552.

Reproducido: Fot. Laurent; Calvert, lám. 255.

63 Mariano Goya.

Tabla: 0,58 × 0,47.

Expositor: Duque de Alburquerque.

Busto, sentado, casi de perfil; viste traje negro con cuello de encaje y se toca con sombrero de copa. Su mano izquierda en la cadera; con la diestra empuña un papel arrollado a modo de batuta, y tiene delante un gran libro de música abierto. Representa unos seis años.

Tormo lo fecha en el período 1810-1817. Para Mayer, hacia 1815. Beruete lo fecha, de acuerdo con la edad, en unos tres años posterior al otro retrato infantil de Mariano Goya, número 6, de la Exposición. Véanse allí los datos biográficos.

Véase Beruete I, págs. 99 y 100.

Catálogo de Loga, núm. 256; Beruete I, núm. 217; Mayer, núm. 313.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 97; Exposición pinturas de la primera mitad del siglo XIX, 1913, núm. 285; Exp. retratos niños, 1925, núm. 42.

Reproducido: Fot. Moreno; Ilustración Española y Americana, 1900, pág. 309; The Studio, 1901, página 161; Calvert, lám. 121; Beruete I, lám. 33; Mayer, figura 231; Beruete, Conferencias, pág. 295; catálogo Exp. 1925, lám. XXVII; Beruete, 1928, lám. XIX.

64 La caída.

1,69 × 0,89.

Expositor: Duque de Montellano.

Forma parte de la serie de asuntos que Goya pintó en 1787 para el palacio de la Alameda de Osuna. En las cuentas del autor, donde vemos que la obra se

pagó en 2.500 reales, el artista describe su obra diciendo: «... representa una romería en tierra montuosa, y una mujer desmayada por haberse caído de una borri-ca, que la están socorriendo un abate y otro que la sostiene en sus brazos, y otras dos que van en borri-cas, expresando el sentimiento con otro criado que forma el grupo principal, y otros que se atrasaron y se ven a lo lejos, y su país correspondiente». La escena, para Ezquerria, es un incidente de paseo en la Alameda de Osuna; la dama caída es la propia Duquesa. La «socorren» Goya y un abate, contertulio habitual, don Pedro Gil, y la dama que a la izquierda llora, apretando el pañuelo contra el rostro, sería la Duquesa de Alba.

Véase Sentenach: «Nuevos datos sobre Goya... artículo en Historia y Arte, tomo I, 1895, pág. 198; Ezquerria, La Duquesa de Alba y Goya, pág. 152; Catálogo Venta Osuna, núm. 70.

Catálogo Loga, núm. 577; Beruete II, núm. 115; Mayer, núm. 703.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 28; Exposición Londres, 1920-21, núm. 110.

Reproducido: Fots. Moreno y Laurent; Calvert, lámina 244; Loga, lám. 37; Cat. Londres, lám. 42; Ezquerria, láms. XVI y XVII; Beruete, Goya (1928), lámina XLI.

65 Procesión de aldea.

1,69 × 1,37.

Expositor: Conde de Romanones.

De la serie pintada en 1787 para la Alameda de Osuna, Valió 2.500 reales. Se describe así por Goya en sus cuentas: «Representa una procesión de aldea,

cuyas figuras principales o de primer término son el Cura, Alcalde, Regidores, gaiteros, etc., y demás acompañamiento, con su país correspondiente.

Véase el núm. 50.

Catálogo de Loga, núm. 425; Beruete II, núm. 111; Mayer, núm. 535.

Véase Sentenach, Nuevos datos sobre Goya, en Historia y Arte, tomo I, 1895, página 198; Catálogo Venta Osuna, núm. 68.

Reproducido: Fot. Laurent; Mayer, fig. 59.

66 La cucaña.

1,69 × 0,88.

Expositor: Duque de Montellano.

Pintado en 1787 para el palacio de la Alameda de Osuna. Representa, según la descripción del propio Goya, «un Mayo como en la plaza de un lugar con unos muchachos que van subiendo por él a ganar un premio de pollos y roscas que está pendiente en la punta de él, y varias gentes que están mirando, con su campo correspondiente». Se pagó en 2.000 reales.

Véase Sentenach, Nuevos datos sobre Goya en Historia y Arte, 1895, t. I, pág. 198; Beruete II, páginas 62, 64 y 65; Catálogo Venta Osuna, núm. 72.

Catálogo de Loga, núm. 467; Beruete II, núm. 116; Mayer, núm. 578.

Figuró en la Exposición Goya, 1900, núm. 27; Exposición Londres, 1920-21, núm. 111.

Reproducido: Fot. Moreno; The Studio, 1901, pág. 56; Calvert, lám. 243; Cat. Exp. Londres, lám. 44; Mayer, fig. 54.

67 La Marquesa de las Mercedes ?

0,52 × 0,34.

Expositor: Museo del Louvre.

Figura en pie, tres cuartos a la derecha. Vestida con falda negra, chaquetilla de maja, gris, los brazos uno sobre otro, y en la mano izquierda, el abanico, esta gentil figura se destaca sobre amplio paisaje. La negra mantilla enmarca el fino rostro; sobre ella, un gran lazo. Este retrato figura en el Louvre catalogado como Joven española. Beruete pensó que era una reducción del retrato grande de la Marquesa de las Mercedes, que perteneció al Marqués de Remisa. En efecto: la silueta, los detalles del traje y el paisaje de fondo son absolutamente idénticos. Más problemática es la semejanza de los dos rostros. Se indica, y Beruete lo cita, que fué pintado en 1799.

Pocos datos se tienen de la Marquesa. Se sabe que, probablemente, era de familia de Valladolid o, al menos, residió en esta ciudad. Nuestro poeta Cienfuegos cantó su muerte en una elegía titulada La escuela del sepulcro, dirigida a la Marquesa de Fuertehíjar. A ella pertenecen unos versos, por los que sabemos el nombre propio de la Marquesa fallecida, y que aluden a una relación entre el poeta y ella:

«¡Oh, Lorenza, Lorenza! ¡Oh, tierna amiga!
¡Adiós, adiós: Desde el dichoso instante
Que allá en Pisuerga te juré mi pecho
Una eterna amistad! ¡falté, por suerte,
Falté, responde, a tu veraz cariño!»

La Marquesa tuvo que fallecer antes de 1798, fecha en que Cienfuegos coleccionó sus poesías.

Véase Poetas líricos del siglo XVIII, tomo III (Bibl. de Autores Españoles, vol. LXVII), págs. 29 y 30; Beruete I, pág. 65; Catálogo del Louvre, núm. 1.705;

Nicolle, *La peinture au Musée du Louvre, Ecole Espagnole*, pág. 34.

Catálogo de Loga, núm. 391; Beruete I, núm. 180; Mayer, núm. 351.

Reproducido: Fot. Braun; Calvert, lám. 141; Nicolle, obra citada, lám. 41.

68 La Marquesa de Santa Cruz.

1,22 × 2,63.

Expositores: S. A. R. la infanta D.^a María Luisa, Marqués de Zahara y D.^a María Josefa de Silva.

Aparece la marquesita tendida sobre un diván de color carminoso, incorporado el busto y apoyada con el brazo izquierdo sobre los almohadones. El vestido es blanco, con gran escote y sujeto por ligeros tirantes a los hombros, dejando ver los brazos desnudos. Tiene, caído, un ligerísimo chal que sólo cubre parte del brazo izquierdo. Un rizado mechón de pelo cae sobre su pecho blanco; sobre la delicada cabeza, una corona de hojas y flores amarillas. Su mano izquierda sostiene una lira; en la diestra, un pañuelo. Sirve de fondo un oscuro cortinaje rojo. Firmado y fechado con inscripción: «D^a Joaquina Girón Marquesa de Santa Cruz | por Goya 1805».

Beruete recuerda en esta obra alguna influencia de la Venus de Velázquez, que Goya pudo ver y estudiar en el palacio de la Duquesa de Alba, tan frecuentado por el pintor. Mayer cree que hay que considerar «este Apolo femenino» como la Madame Récamier del pintor español.

Doña Joaquina Téllez-Girón y Alfonso Pimentel, nació el 21 de Septiembre de 1784, y era hija de los Duques de Osuna, tan frecuentemente mencionados al hablar de la vida y la obra de Goya y tan constantes favorecedores suyos. Casó en 1801 con D. José Gabriel de Silva-Bazán y Waldstein, primogénito del Marqués de Santa Cruz y luego poseedor del

título, diplomático que representó a España en varias cortes extranjeras. Fué la Marquesa una de las bellezas más celebradas de su tiempo. Lady Holland, que habla repetidas veces de su hermosura y de su afición a los toros, cita como rasgo suyo «una sonrisa amabilísima, cautivadora cuando habla», que no transmitió Goya, por cierto, en tan hermoso retrato como el que se cataloga. Figura destacada en la alta sociedad de su tiempo, fué Camarera mayor de Palacio y aya de la Reina Doña Isabel II. Murió el 17 de Noviembre de 1851. Su retrato, de niña, en el cuadro de la familia Osuna, por Goya, en el Museo, núm. 739.

Véase Lady Holland: *The Spanish Journal*, págs. 105, 107 y 196; Beruete I, pág. 103; Allende-Salazar y Sánchez Cantón, *Retratos del Museo del Prado*, página 273; Ezquerria y Pérez Bueno, *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*, pág. 49; Mayer, pág. 76. Catálogo de Loga, núm. 329; Beruete I, núm. 237; Mayer, núm. 416.

Se expone por primera vez.

Reproducido: Fot. Moreno; Loga, lám. 165; Beruete I, lám. 36; Ezquerria y Pérez Bueno, pág. 48; Loga, *Die Malerei in Spanien*, fig. 206; Mayer, fig. 165; Beruete, *Conferencias*, pág. 299; Beruete, *Goya (1928)*, lám. XXI.

69 El Duque de San Carlos.

0,77 × 0,60.

Expositor: Marqués de Santa Cruz.

Es reducción del cuadro de Zaragoza, propiedad del Canal Imperial. Aparece el Duque de pie, con casaca azul de uniforme, galoneada de oro, como el calzón. Condecoraciones, banda de Carlos III, fajín encarnado y espada. En su mano izquierda, bastón de mando. El sombrero bajo el brazo derecho y en la mano un pliego. Avanza mirando hacia su derecha,

entornando los ojos. Detrás del cuadro, forrado, lleva una inscripción, acaso copia de un antiguo rótulo, «Duque de San Carlos por Goya, 1815».

Beruete consideraba «valiosísimo» este cuadrito, apuntando la acertada proporción de la figura respecto al fondo y la gran seguridad de la pincelada.

Don José Miguel de Carvajal y Vargas, Duque de San Carlos, diplomático, general, amigo de juventud de Fernando VII, fué uno de los cortesanos más influyentes de su reinado. Nació en Lima en 1771. Estuvo mezclado en el proceso de El Escorial, figurando al lado del Príncipe frente al partido de Godoy, lo que le valió la animadversión de los reyes, y, especialmente, de María Luisa. En 1813 representó a Fernando VII en el Tratado por el que éste recobró el trono, y vuelto a España, el Duque lo fué todo: ministro, embajador, presidente del Consejo, caballero del Toisón, académico. Sus dotes diplomáticas, duramente juzgadas por el Marqués de Villa-Urrutia, tuvieron no poca parte en el lastimoso papel representado por España en la política europea de los comienzos del siglo XIX. Murió en 1828.

Véase Beruete I, pág. 138; Villa-Urrutia, España en el Congreso de Viena.

Catálogo de Loga, núm. 327; Beruete I, núm. 266; Mayer, núm. 414.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 49; Exposición Londres, 1920-21, núm. 126.

Reproducido: Fot. Moreno; Cat. Londres, lám. 53; Mayer, fig. 238.

70 El Cardenal Borbón.

1,95 × 1,30.

Expositor: Duque de Sueca.

Figura de cuerpo entero, en pie, tres cuartos a la derecha. Aparece con su traje rojo, de cardenal, banda de Carlos III, condecoraciones, cruz sobre el

pecho, y el breviario abierto en la mano izquierda. El mismo Cardenal está retratado, en semejante postura, pero vuelto hacia la izquierda, en el cuadro del Museo, número 738; tiene el libro en la mano derecha. Acaso sea más joven en éste que en aquél; pero, desde luego, éste es de más rápida factura, con sus condecoraciones sin acabar, a diferencia del otro, en que todo está más terminado, pero sin la frescura de ejecución del que se expone. El del Prado tiene además partes repintadas modernamente.

Don Luis María de Borbón y Vallabriga, no Infante, como se le suele llamar a veces, fué hijo del ya citado Infante don Luis Antonio, hermano de Carlos III y de D.^a María Teresa de Vallabriga. Nació en Cadalso el 22 de Mayo de 1777. Depicado a la Iglesia, fué Arzobispo de Sevilla antes de serlo de Toledo. Fué Presidente de la Regencia de Cádiz durante la guerra de la Independencia, lo que hizo tirantes las relaciones con su sobrino Fernando VII a la vuelta de éste a España. Murió en Madrid el 19 de Marzo de 1823 y fué enterrado en la sacristía de la Catedral de Toledo. Fué hermano de la Condesa de Chinchón, la esposa de Godoy; véase el núm. 19 de la Exposición.

Véase Beruete I, pág. 98; Allende-Salazar y Sánchez Cantón, Retratos del Museo del Prado, núm. 738.

Catálogo de Loga, núm. 146; Beruete I, núm. 62; Mayer, núm. 175.

Se expone por primera vez; no ha sido fotografiado hasta ahora.

71 Rita Luna.

0,43 × 0,34.

Expositor: Conde de la Oliva.

Cabeza levemente inclinada hacia su izquierda. El alto peinado ahuecado deja al descubierto la ancha frente. Aparece vestida de negro con chal de gasa so-

bre el cuello, sujetado por gran alfiler, que hace juego con los abultados pendientes, únicas notas de adorno en el modesto recato de la actriz, de mirada un poco abismada y triste.

Este cuadro, pintado, al parecer, en El Pardo, fué encontrado por Mariano Goya, el nieto del pintor, dentro de una alacena de la quinta de éste, en 1818. Perteneció a la colección Carderera. Fechado por Mayer hacia 1814.

Rita Luna, cuyo verdadero apellido era Alfonso, nació en Málaga el 28 de Abril de 1770. Hija de actor, trabajó desde muy joven en la compañía de su padre. Destacada por una intervención casual en una mala tragedia traducida, fué de éxito en éxito, hasta llegar a ser la actriz dramática más admirada de su tiempo. Súbitamente, en plena gloria, se retiró del teatro en 1804, viviendo una vida de retiro y devoción en El Pardo, en Toledo, en Málaga y en Madrid, donde murió en 1832. No fué éste el único retrato que Goya hizo de la gran trágica. Otro más importante que éste fué (según un biógrafo) quemado por la artista con otros recuerdos de sus pasadas glorias.

Véase Díaz de Escobar: Rita Luna, Málaga, 1900; Cotarelo: Isidoro Máiquez, págs. 23 y siguientes.; Semanario pintoresco de 1851, pág. 91; Viñaza, pág. 239; Catálogo Col. Carderera, núm. 327, pág. 105.

Catálogo Loga, núm. 268; Beruete I, núm. 170; Mayer, núm. 331.

Figuró en la Exposición de Retratos de 1902, número 989.

Reproducido: Fot. Moreno; Mayer, fig. 269.

72 Monja.

0,41 X 0,32.

Expositor: D. Alfonso de Borbón y Borbón.

Cabeza inclinada hacia su izquierda, como de monja dominica; manto negro, hábito y toca blancos. Lleva

detrás las iniciales coronadas del Infante D. Sebastián Gabriel y la inscripción: «Por Goya, 1827». Figuró con el núm. 76 en el Inventario del Museo Nacional, donde estuvo cuando fueron confiscados los bienes del Infante en la primera guerra civil.

Pareja del viejo o fraile, núm. 79 de la Exposición, de la misma propiedad y procedencia.

Véase Catalogue abrégé des tableaux... appartenant aux héritiers de feu Mgr. l'Infant D. Sebastián de Bourbon et Bragance. Pau, 1876.

Catálogo de Loga, núm. 413; Mayer, núm. 523.

73 Hércules y Onfalia.

0,81 × 0,64.

Expositor: Duque de San Pedro de Galatino.

A la izquierda, un guerrero sentado, de perfil, representa al héroe. Lleva armadura, y casco con dragón y pluma roja; se sienta sobre un escabel con cojín verde y se ocupa en el pacífico menester de enhebrar una aguja a la bella que tiene delante sentada en un sillón, vestida ligeramente de blanco, con falda roja y manto terroso y tocada con sombrerillo de pluma azul. Sobre sus rodillas, la labor, interrumpida hasta que el paciente Hércules acabe su tarea. A sus pies hay un perrillo y detrás, en el centro del cuadro, otra figura de mujer, con vestido gris con pieles, mira también sonriente al héroe, mientras sujeta el enorme espadón verticalmente, en cuya hoja, de arriba abajo y en mayúsculas, se lee: «Francisco de Goya, año 1784».

Es uno de los pocos cuadros de mitología de Goya. Recuerda, en las figuras de mujer sobre todo, los tipos de Boucher.

Catálogo de Mayer, núm. 70.

Reproducido: Fot. Moreno; Mayer, fig. 76.

74 Soldados disparando sobre un grupo.

0,33 × 0,58.

Expositor: D. Gonzalo Bilbao.

Se trata de una réplica abocetada del cuadro del mismo título, núm. 41 de la Exposición.

No catalogado ni expuesto anteriormente.

75 D. Alberto Foraster.

0,45 × 0,37.

Expositor: D.^a Catalina Millán.

Es réplica o boceto de la cabeza del retrato grande, hoy en la Hispanic Society of America, firmado y fechado: «Alberto Foraster por Goya 1804». Ha sido siempre catalogado como D. Antonio Foraster, pero su identificación con el de América, que suele también aparecer así llamado, y la inscripción de éste, imponen la rectificación. La tradición de la familia propietaria del cuadro suponía se trataba de un marino, pero el no aparecer el nombre del retratado — como Antonio, ni como Alberto — en la relación de los guardias marinas que hubo desde 1717 al 1834, y el uniforme mismo, diverso del que lleva Vargas Ponce (número 22 de la Exposición), hacen desechar esta idea. No se tienen, por tanto, noticias biográficas del retratado.

Véase Starkweather: *Paintings and drawings by Francisco Goya in the Collection of the Hispanic Society of America*. New York 1916, pág. 73; Moreno de Guerra, *Relación de los caballeros cadetes de las Compañías de Guardias-Marinas (1717-1834)*, Madrid, 1913.

Catálogo de Loga, núm. 217; Beruete I, núm. 201; Mayer, núm. 268.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 104.

Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 44.

76 La Primavera.

0,35 × 0,24.

Expositor: Duque de Montellano.

Reducción del cartón, conocido en el Museo por Las Floreras (número 793), pintado en 1786. Presenta con él algunas leves variantes. La mujer que da la mano a la niña, lleva aquí pañuelo en la cabeza, y el conejillo que sujeta por las patas el hombre del grupo, aparece aquí cabeza abajo.

Fué pintado para la Duquesa de Osuna.

Véase Sentenach: Nuevos datos sobre Goya, artículo en Historia y Arte, 1885, tomo I, pág. 199; Catálogo venta Osuna, núm. 75.

Catálogo de Loga, núm. 88; Beruete I, núm. 103; Mayer, núm. 93.

Se expone por primera vez.

Reproducido: Fots Laurent, Anderson y Hanfstaengl.

77 Psiquis y Cupido.

2,21 × 1,56.

Expositor: D. Francisco Cambó.

Está Psiquis echada en un lecho, la cabeza de negros cabellos rizados reclinada en su mano izquierda, el codo apoyado en los almohadones mientras levanta con la diestra un ligero velo. Un ceñidor dorado sujeta su vestido transparente. Cupido, a la izquierda, con un paño rojo por toda vestidura, que deja ver su cuerpo de color moreno, un poco rojizo, apoya la rodilla derecha sobre el lecho, mientras la pierna izquierda pisa un grueso cojín rojo con oro y se dirige hacia Psiquis extendiendo su brazo derecho. Lleva a la espalda aljaba con flechas. La luz cae en sentido oblicuo, de izquierda a derecha, sobre la escena, hiriendo directa-

mente el cuerpo de Psiquis y los almohadones del lecho.

Para Tormo es obra del período 1800-1810. Mayer lo fecha de 1800 a 1803. Es, quizá, el citado por Mireur como vendido en Madrid el año 1861, en 620 francos.

Véase Tormo, pág. 218; Mireur, *Dictionnaire des ventes d'art*, tomo III, pág. 338.

Catálogo de Loga, núm. 62; Mayer, núm. 69.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 181 (no incluido en el catálogo). Era entonces propiedad de D. Victoriano Hernández G.^a de Quevedo.

Reproducido: Fot. Moreno; Mayer, fig. 161.

78 La muerte de San José.

0,54 × 0,41.

Expositor: Colección Beruete.

San José en su lecho, perpendicular al espectador, que cubre una manta amarilla, vuelve su rostro desencajado hacia Jesús, que, con túnica malva, tiende a él sus brazos. A la derecha, la Virgen, con túnica rosa, tras el lecho contempla al moribundo con sus brazos extendidos. Encima, angelillos, en un fondo de cielo gris y amarillo. Es notoria la influencia de Tiépolo en su claro colorido.

Se trata de un primer boceto para el cuadro del mismo asunto, de Santa Ana, de Valladolid (1787). Para Beruete es superior al cuadro mismo. Es, además, totalmente distinto en la composición.

Véase Beruete II, pág. 33.

Catálogo Loga, núm. 44; Beruete II, núm. 48; Mayer, número 52.

Se expone por primera vez.

Reproducido: Calvert, lám. 264; Loga, lám. 7; Beruete II, lám. 9.

79 Cabeza de fraile.

0,41 × 0,32.

Expositor: D. Alfonso de Borbón y Borbón.

Amplia barba blanca, encuadra la faz ruda y rojiza de anchos pómulos. Cerquillo en la pelada cabeza. El ropón, como hábito de capuchino, sube por encima de los hombros. Lleva por detrás el cuadro las iniciales coronadas del Infante D. Sebastián Gabriel y la inscripción: «Por Goya, 1827». Figuró con el número 78 en el Inventario del Museo Nacional, donde estuvo, al confiscarse las colecciones del Infante, durante la primera guerra civil.

Pareja de la Monja, núm. 72 de la Exposición, de la misma propiedad y procedencia.

Véase Catalogue abrégé des tableaux... appartenant aux héritiers de feu Mgr. l'Infant D. Sebastián de Bourbon et Bragance. Pau, 1876.

Catálogo de Loga, núm. 381; Mayer, núm. 485.

Reproducido: Mayer, fig. 265.

80 Cean Bermúdez.

1,00 × 0,70.

Expositor: Conde de Cienfuegos.

Busto. Casaca oscura, chaleco rojo, con un lápiz en la mano izquierda. Probablemente aludido por Beruete en el número 96 de su catálogo de retratos. Recuerda el estilo de Goya por los años de 1785.

Véanse datos y biografía en el núm. 52 de la Exposición.

Se expone por primera vez; no ha sido estudiado ni reproducido hasta ahora.

81 Niños con caretas.

0,31 × 0,95.

Expositor: D. José Alonso Martínez.

Unos niños con alas, como angelillos, desnudos, juegan poniéndose unas horribles caretas de máscara. Fondo de cielo azul.

Catálogo de Loga, núm. 599; Beruete II, núm. 184; Mayer, núm. 723.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 67.

Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, fig. 210.

82 Inocencio X (copia de Velázquez).

0,55 × 0,45

Expositor: conde de Villagonzalo.

La copia parece derivarse bastante claramente del busto de la colección Wellington (Apsley House, Londres), en cuyo catálogo se identifica con el que, procedente de la colección del marqués de la Ensenada, figuró en el oratorio de la reina del Palacio del Retiro. Se indica la posibilidad de que fuese cogido con el equipaje del rey José en Vitoria; pero una partida del Inventario de Palacio de 1814, en la que aparece un retrato del mismo Papa, dificulta esta hipótesis. El mismo Catálogo Wellington cita un Inocencio X que se vendió en París en 1810. El lienzo de la copia que se cataloga lleva por detrás un sello impreso en óvalo, que dice: «Au point du jour | Legendre | rue de la Feuillade, n.º 3 près la | place des Victoires».

Beruete dudaba sobre el original de que esté copiado, pero lo creía Goya. Mayer no lo cree de su mano.

Véase Beruete I, pág. 34; Catálogo Wellington, núm. 47, tomo I, pág. 158.

Catálogo de Beruete I, núm. 98.

Reproducido: Velázquez, *Klassiker der Kunst*, 4.^a edición, lám. 203; Beruete, *Conferencias*, pág. 273.

83 Las mozas de cántaro.

0,34 × 0,21.

Expositor: D. Luis Mac-Crohon.

Boceto o reducción con variantes del cartón del mismo asunto, número 800 del Museo. La composición varía, sin embargo. El muro de la fuente está aquí coronado por un pilar rematado en una bola. Dos mozas, de frente, con cántaros en la cabeza y en las manos. La de la izquierda, corpiño rojo y falda amarilla; la de la derecha, de vestido azul oscuro, cuya falda remangada deja ver el refajo rosado; lleva — como en el tapiz — cántaro en la cadera. La mujer que en el cartón aparece de pie tras las mozas, está aquí a la izquierda, inclinada sobre el pilón, como llenando su vasija. Falta el muchacho. El cartón relacionado con este boceto fué pintado en 1787.

Se expone este cuadrito por primera vez, no habiendo sido fotografiado ni estudiado hasta ahora. Procede de la colección formada por D. Francisco Acebal y Arratia, de donde, por herencia, pasó a su actual propietario.

84 D. Pantaleón Pérez de Nenín.

2,06 × 1,25.

Expositor: Hijos de D. Pedro Labat y Arrizabalaga.

En pie, de frente, rubios los mostachos y las patillas, aparece el retratado de uniforme. La chaqueta es roja, galoneada de plata y con bocamangas azules en pico. Del mismo azul pálido son el pantalón y el dolmán orlado de piel. Calza altas botas negras con es-

puelas. El chacó es negro, con rojo plumero. En la derecha, el bastón de mando, y en la izquierda, el dorado sable, en cuya parte inferior, subiendo desde la contera, está la fecha y la firma «Dⁿ Pantaleón Pérez de Nenín | Por Goya, 1808». A la derecha del personaje, detrás, como en el fondo, aparece la cabeza de un caballo negro.

Presenta este cuadro algunas analogías con retratos ingleses, y singularmente con el de Luis Felipe de Orleans, por Reynolds, que Goya pudo conocer por el grabado de Juan Rafael Smith.

Pocos datos se tienen sobre el personaje retratado. Sabemos que la familia Pérez de Nenín residía en Bilbao a principios del siglo XIX. En el alzamiento de 1808, un militar llamado D. Pantaleón Nenín fué nombrado mayor general del ejército formado por la Junta de Bilbao. Seguramente se trataba del mismo que Goya pintó, pues en los mismos acontecimientos suenan a veces personas de la misma familia, a las que unas veces se llama Pérez de Nenín y otras Nenín solamente.

Véase Guiard: Historia de la villa de Bilbao, tomo IV, página 89; Beruete I, pág. 108.

Catálogo de Loga, número 303; Beruete I, núm. 243; Mayer, núm. 384.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 96; Exposición pinturas de la primera mitad del siglo XIX, 1913, número 146.

Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 87; Cat. 1913; lámina (s. n.). Mayer, fig. 206.

85 La señora de Muñoz.

0,98 × 0,75.

Expositor: Marqués de la Vega Inclán.

Figura de medio cuerpo. En un sillón, tapizado de rojo, aparece sentada. Su brazo izquierdo, apoyado en

el brazo del sillón, el abanico en la diestra. Vestido castaño, con adornos azules, gran pañuelo sobre el busto. Peinado ahuecado, alto, que descende hasta los hombros.

Se representa a la mujer del famoso historiador Juan Bautista Muñoz (1745-1799), cosmógrafo mayor de Indias, a quien se dió encargo de escribir la historia de los descubrimientos y conquistas de América, y que aunque sólo publicó el primer tomo de su obra (1793), reunió una gran colección de materiales, que guarda hoy la Academia de la Historia.

No incluido en los catálogos de Goya por los críticos.

86 San Antonio de Padua.

0,43 × 0,29.

Expositor: D. Antonio López Roberts.

El Santo, arrodillado, extiende sus brazos hacia la aparición luminosa del divino Niño.

Es obra de concepción y colorido a lo Tiépolo. El Niño ofrece alguna semejanza con los angelillos del boceto de la muerte de San José (núm. 78 de la Exposición), aunque el San Antonio parece de época más avanzada.

Se expone por primera vez; no ha sido estudiado ni catalogado.

87 Prisión de San Hermenegildo.

0,33 × 0,22.

Expositor: D. Clemente Velasco.

En un recinto sombrío, que recibe luz por ventana alta, semicircular, con gruesos barrotes, un personaje con manto y corona se entrega, elevando su rostro al cielo, a los esbirros que le rodean, uno, delante, arro-

dillado; dos, a su izquierda: uno, en pie, y agachado el otro.

Es semejante al núm. 90 de la Exposición. Parece que perteneció a la colección de D. Francisco Zapater, en Zaragoza; acaso sean ambos bocetos para los perdidos cuadros de la iglesia del Monte Torrero.

Para Beruete, hacia los primeros años del siglo XIX. Mayer, hacia 1817.

Véase Viñaza, pág. 299; Beruete II, págs. 96 y 97.

Catálogo de Loga, núm. 41; Beruete II, núm. 226; Mayer, núm. 49.

Figuró en la Exposición 1900, núm. 71.

Reproducido: Fot. Moreno; Calvert, lám. 271.

88 San Gregorio.

1,83 × 1,13.

Expositor: Marqués de la Vega Inclán.

Aparece el Santo Papa sentado, vuelto hacia su derecha, las manos sobre un grueso libro, que apoya en sus rodillas, como escribiendo con la pluma que sostiene en su diestra. La faz es de viejo, con bigote y barbas blancas. Lleva gran capa pluvial sujeta con broche y puesta la tiara papal.

Es un gran cuadro de factura suelta, muy dentro de la tradición española de pintura.

Catálogo de Beruete II, núm. 40; Mayer, núm. 47.

Reproducido: Mayer, fig. 9.

89 La Reina María Luisa.

0,47 × 0,30.

Expositor: D. Luis Mac-Crohon.

Es una reducción del retrato de la Reina con traje de corte, que llama Beruete de estilo oriental por el tocado de forma de turbante, que se conserva en el Cas-

tillo de Capodimonte (Nápoles), cuyo otro ejemplar figura con el número 30 en la Exposición y que presenta con éste la variante de tener aquí amarilla la sobrefalda que allí es gris.

Se expone por primera vez. No ha sido hasta ahora estudiado ni fotografiado. Procede la colección formada por don Francisco Acebal y Arratia, de donde por herencia pasó a su actual propietario.

90 Santa Isabel curando a los leprosos.

0,33 × 0,22.

Expositor: D. Clemente Velasco.

Se ha interpretado este boceto del modo que indica el título. Se ve un grupo de mujeres, y una de ellas, con una falda amarilla, tendida, mientras otras la sostienen. A la derecha se acerca una figura femenina con manto y corona, como disponiéndose a curarla. Se ve también, aproximándose, otra mujer con una fuente en la mano. Es un rápido estudio o, más propiamente, un borrón, como el maestro los llamaba. Parece que perteneció a la colección Zapater, en Zaragoza.

Mayer cree pintado hacia 1816 este boceto, que Beruete ponía como máxima fecha en los primeros años del siglo XIX.

Véase Viñaza, pág. 299; Beruete II, pág. 96 y 97.

Catálogo de Loga, núm. 35; Beruete II, núm. 225; Mayer, núm. 41.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 70.

Reproducido: Fot. Moreno; Loga, lám. 73; Calvert, lámina 270; Mayer, fig. 259.

91 Don Gil de Tejada ?

1,12 × 0,84.

Expositor: Duque del Infantado.

Figura hasta la rodilla, sentado. Tres cuartos a la izquierda. El personaje va vestido con casaca negra, corbata blanca y puños de encaje. En un dedo de la mano izquierda, un brillante. Lleva peluca gris y en su rostro, de negras cejas, son los ojos, de expresión algo burlona, lo único que desentona del empaque vulgar y burgués del retratado.

Mayer fecha este cuadro en los años 1785-90. Loga y Beruete no lo citan en su catálogo.

Catálogo de Mayer, núm. 431.

Figuró en la Exposición de Retratos de 1902, núm. 802.

Reproducido: Fot. Moreno; Mayer, fig. 45.

92 La Tirana.

1,12 × 0,79.

Expositor: Duque de San Pedro de Galatino.

Figura casi hasta la rodilla, tres cuartos a la izquierda. Viste la actriz fino traje blanco, moteado, adornado con encajes y chal cruzado sobre el pecho. El rostro, un poco pálido; negros, los ojos y las espesas cejas; el cabello, ahuecado y suelto, y unas flores en la cabeza. La mano derecha no se ve, apoyada sobre la cadera; en la izquierda lleva un papel donde se lee: «María | Del rosario | La Tirana | Por Goya | 1794.»

Es de notar que esta obra perteneció al general San Román— uno de cuyos apellidos era Goya — y que el retrato tenía tradición en su familia de representar a la abuela del propietario. En efecto, la inscripción rezaba entonces otra cosa, pues su mitad superior decía: «D.^a María | de las Mercedes | Fernández», siendo la firma como ahora. Así puede

verse en fotografías antiguas; por ejemplo, en Calvert y en la primera edición del libro de Beruete, y así figuró en la Exposición de 1900 y en las Notas biográficas que acompañan a su catálogo, aunque ya fué observado el parecido entre la retratada y la Tirana de la Academia de San Fernando. La diferencia de color entre las dos partes del papel — que aún se aprecia — hizo pensar en un repinte. Se quitó éste y apareció el actual letrero. De este modo, y según los datos biográficos de la actriz, hay que considerar este retrato como el segundo que Goya hizo a la Tirana. Beruete lo consideraba como el primero, porque asignaba al de la Academia la fecha de 1798; pero la imposibilidad de esta hipótesis fué ya justamente advertida en el Catálogo de la Exposición de Londres, 1920-21.

María del Rosario Fernández nació en Sevilla el año 1755. Dedicada al teatro, fué llamada la Tirana por el apodo de su esposo Francisco Castellanos, que solía desempeñar papeles de tirano en las obras. Lo fué también, al parecer, en su vida conyugal, y el matrimonio no gozó de la mejor armonía. La Tirana, distinguida en los papeles trágicos, gozó de una popularidad unánime, y los poetas de la época festejaron su talento. Se retiró del teatro en 1794 — la fecha de este retrato — obligada por una dolencia del pecho, y arrastró una vida miserable hasta su muerte en Madrid el 28 de Diciembre de 1803.

Véase Cotarelo, María del Rosario Fernández, «La Tirana», Madrid, 1897; Ezquerro, La Duquesa de Alba y Goya, pág. 176; Tormo, pág. 212; Beruete I, páginas 48 y 49; Catálogo Londres, pág. 91.

Catálogo de Loga, núm. 342; Beruete I, núm. 121; Mayer, núm. 433.

Figuró en la Exposición Goya 1900, núm. 81; Exposición retratos de Mujeres Españolas, 1918, núm. 34.

Reproducido: Fot. Moreno; La Ilustración Española y Americana, 1900, pág. 300; Connoisseur, 1902, lámina 24; Calvert, lám. 100; Beruete I, lám. 12; Catálogo 1918, lám. 21; Beruete, Conferencias, pág. 279; Beruete, Goya (1928), lám. VI.

TAPICES DE GOYA
(Pasillo de entrada a la Exposición.)

LA colección de los cartones de Goya, en el Prado, carecía de algunos de los ejecutados por el pintor, perdidos todos, menos dos — el XXX y el XLV —, que figuraran hoy en colecciones extranjeras, y otro, el XXVIII, que ahora se identifica como tal. Para completar la serie y dar idea de la total actividad del maestro en este orden, se exponen ejemplares de los tapices, tejidos sobre ellos, cedidos para la Exposición por la Real Casa, de cuyo Palacio de El Escorial proceden.

Se citan las medidas de los cartones.

Los números son los que da Cruzada Villaamil, y que sigue el catálogo del Museo.

Número XLV. El niño del carnero.

1,27 × 1,12.

Un niño, montado, por juego, encima de un carnero.

Pintado el cartón en 1791.

Número XVII. Los niños del carretón.

1,45 × 0,90.

Sobre fondo de paisaje, cuatro niños, jugando; dos de ellos con un carretón; los otros dos tocando, uno un tambor, y una trompeta el otro.

Pintado el cartón en 1778.

Número XXX. El médico.

0,97 × 1,56.

Un personaje con sombrero, bastón y capa, descrito como médico; está sentado a la lumbre de un brasero. Dos jóvenes detrás, como estudiando. Un jardín en el fondo.

Entregado el cartón en 1780.

Número XL. **El balancín.**

0,80 × 1,67.

Dos niños se balancean en un largo madero, colocado sobre un tronco de árbol; a su lado, otro, llo-rando, y otros dos detrás.

Pintado el cartón en 1788.

Número XXVIII. **El cantador.**

1 35 × 1,10.

Un hombre, sentado, toca la guitarra y aparece como cantando; otro, tocado con redondo sombrero, a su izquierda; detrás, un hombre y una mujer.

Entregado el cartón en 1780. Citado como desaparecido, por Cruzada, se sospechó pudiese ser el que D. Raimundo de Madrazo regaló al Prado en 1895. Efectivamente, el tapiz ahora traído comprueba la sospecha. El cartón original es el que figura en el Prado con el núm. 743.

Número XXIII. **La fuente.**

2,49 × 0,80.

Un hombre bebe en una fuente. Detrás de él, dos hombres de pie. Fondo de árboles.

Entregado el cartón en 1780.

Número XXII. **El Perro.**

2,49 × 0,80.

Grupo de dos jóvenes, de los cuales uno juega con un perro, queriéndole quitar de la boca una pelota; detrás, otras dos figuras. Fondo de paisaje,

Entregado el cartón a la Fábrica de Tapices en 1780.

APÉNDICE

PINTURAS DE GOYA EN COLECCIONES PÚBLICAS
Y TEMPLOS DE MADRID

EL importante grupo de obras de Goya que reúne la Exposición está integrado, en su casi totalidad, por cuadros de colecciones particulares. Si a su considerable número se añade el de pinturas del gran artista que pueden estudiarse en Madrid, en sitios públicamente abiertos al visitante, se tendrá un conjunto de tal cantidad e importancia, que hará patente el hecho de que, a pesar de la dispersión de algunas de las grandes obras del pintor aragonés, sólo se le pueda estudiar cumplidamente en nuestra capital, centro principal y casi único de su actividad pictórica. Ha parecido útil hacer, al final de este catálogo, una mención de estas obras, que pueden visitarse en centros y colecciones públicas, comenzando por el mismo Museo. Se da, pues, una lista que valga de rápido repaso al estudioso de Goya que visite la Exposición y quiera completar en Madrid la obra accesible del pintor cuyo centenario se celebra.

MUSEO DEL PRADO

- 719 Retrato ecuestre de Carlos IV. Pareja del siguiente.
- 720 Retrato ecuestre de la Reina María Luisa. Pintado en 1799.
- 721 Retrato del pintor D. Francisco Bayeu, cuñado del autor. Uno de los más bellos retratos grises de Goya. Retrato póstumo; Bayeu murió en 1795.
- 722 Retrato de D.^a Josefa Bayeu, mujer de Goya. Se ha dudado de la identificación del personaje.

- 723 Retrato del autor. Firmado, «Fr. Goya. Aragonés. Por el mismo». Puede compararse con el de la Academia de San Fernando.
- 724 Retrato de Fernando VII en un campamento. Por 1815.
- 725 Retrato ecuestre del General D. José Rebolledo de Palafox, defensor de Zaragoza. Véase el núm. 26 de la Exposición. Fecha probable, 1808.
- 726 La familia de Carlos IV. Obra maestra del pintor y del arte español. De interesante confrontación con los bocetos. Pintado en 1800.
- 727 Retrato de Carlos IV como Coronel de Guardias de Corps. Véase el núm. 46 de la Exposición.
- 728 Retrato de la Reina María Luisa, con mantilla. Véase lo que se dice en el núm. 46 de la Exposición.
- 729 Retrato de la Infanta María Josefa. Estudio para «La familia de Carlos IV».
- 730 Retrato del Infante D. Francisco de Paula. Estudio para «La familia de Carlos IV».
- 731 Retrato del Infante D. Carlos María Isidro. Estudio para «La familia de Carlos IV». Se trata del famoso Infante cuya aspiración al trono, invocando la ley Sállica, provocó la Guerra civil en España, a la muerte de su hermano Fernando VII.
- 732 Retrato del Príncipe de Parma y Rey de Etruria, yerno de Carlos IV. Estudio para «La familia de Carlos IV».
- 733 Retrato del Infante D. Antonio Pascual, hermano de Carlos IV. Estudio para «La familia de Carlos IV».
- 734 Retrato del actor Isidoro Máiquez. Firmado en 1807.
- 735 Retrato de Fernando VII con manto real. Hacia 1815.
- 736 Retrato del General D. José de Urrutia. Firmado, «Goya al general Urrutia». Pintado en 1798.
- 738 Retrato del Cardenal D. Luis María de Borbón y Vallabriga. Véanse los núms. 19 y 70 de la Exposición.
- 739 La familia del Duque de Osuna. 1788.
- 740 D.^a Tadea Arias de Enríquez. Uno de los más finos retratos grises de Goya. Hacia 1794.

- 740 a Retrato de Carlos IV, con casaca roja. Tipo de retrato oficial repetido por Goya para encargos de centros públicos, al advenimiento al trono de este monarca.
- 740 d Retrato de Carlos IV, con casaca castaña. Véase el 740 a.
- 740 e Retrato de la Reina María Luisa. Pareja del 740 d.
- 740 h Retrato de Feliciano Bayeu, sobrina de Goya. Alguien pensó si estaría pintado por Bayeu.
- 740 i La degollación. Véase el núm. 48 de la Exposición.
- 740 j La hoguera. Véase el núm. 45 de la Exposición.
- 741 Maja vestida. Retrato de la misma dama que el 742. Hay discusión y leyendas sobre la representada.
- 742 Maja desnuda. Véase el 741.
- 743 Un majo tocando la guitarra. Parece ser el cartón para tapiz núm. XXVIII que se creyó perdido.
- 744 Un garrochista a caballo.
- 745 Jesús crucificado. 1780.
- 746 La Sagrada familia. Obra de juventud.
- 747 El exorcizado. Una de tantas escenas de terror y alucinación pintados por Goya. Véanse los núms. 61 y 62 de la Exposición.
- 748 El 2 de Mayo en la Puerta del Sol. Véase el núm. 55 de la Exposición.
- 749 Fusilamientos del 3 de Mayo. Véase el núm. 748 y el número 55 de la Exposición.
- 750 La pradera de San Isidro. Parece se pintó en 1788.
- 751 Un pavo muerto. Es un ejemplo excelente de los bodegones de Goya, cultivador de todos los géneros pictóricos posibles.
- 752 Aves muertas. Véase el anterior.
- 753 Perros y útiles de caza; boceto para tapiz. No citado entre los que Goya entregó a la fábrica de Santa Bárbara.

COLECCIÓN DE LA CASA DE GOYA

Goya adquirió una casa de campo a orillas del río Manzanares, la «Quinta del Sordo», así llamada por alusión a su desgraciada pérdida del oído, que decoró con estas pinturas fantásticas, donde dió plena libertad a su genio visionario y creador. Trasladados al lienzo y salvadas de una ruina cierta, fueron generosamente donadas al Museo por el Barón D'Erlanger. Son composiciones casi al claroscuro, con escenas sombrías de difícil interpretación. Probablemente pintados hacia 1819.

- 754 Manola o mujer pensativa; figura enigmática que espera o sueña.
- 755 La peregrinación a San Isidro.
- 756 Visión fantástica. Recuerdo de sus escenas de brujería. Véase el núm. 62 de la Exposición.
- 757 Las Parcas. Véase lo dicho en el anterior.
- 758 Dos hombres riñendo a garrotazos.
- 759 Dos frailes.
- 760 Visión de la romería de San Isidro. Véase el núm. 756.
- 761 Aquelarre de brujas. Véase el núm. 756.
- 762 Dos viejos comiendo sopas.
- 763 Saturno devorando a sus hijos.
- 764 Judit y Holofernes.
- 765 Dos mujeres riendo.
- 766 La lectura.
- 767 Fragmento con una cabeza de perro.

CARTONES PARA TAPICES

Goya comienza a distinguirse en Madrid, pintando cartones para la fabricación de tapices, a la que los Borbones dieron gran impulso. Como la actividad de Goya en este género alcanzó un período de quince años (1776-1791), es sumamente interesante, seguir la evolución de su estilo a través de estas pinturas; él hizo del tapiz algo especialmente goyesco, a la vez narrativo y decorativo, y su amor a la vida encontró ocasión de manifestarse en los varios asuntos que elegía para los cartones. Lleno de simpatía por el pueblo, tuvo la osadía de decorar los palacios con escenas de trabajo y de dolor, como su albañil herido. Se señalan, para mayor utilidad, las fechas de cada cartón reseñado y el número de su orden.

- 768 I. La merienda. Pintado en 1776.
- 769 II. El baile en San Antonio de la Florida. Pintado en el año 1777.
- 770 III. La riña en Venta Nueva. Pintado en 1777.
- 771 IV. La maja y los embozados. Llamado por Goya «El paseo en Andalucía». Pintado en 1777.
- 772 V. El bebedor. Pintado en 1777.
- 773 VI. El quitasol. Pintado en 1777.
- 774 VII. La cometa. Pintado en 1778.
- 775 VIII. Los jugadores de naipes. Pintado en 1778.
- 776 IX. Niños inflando una vejiga. Pintado en 1778.
- 777. X. Muchachos cogiendo fruta. Pintado en 1778.
- 778. XI. El ciego de la guitarra. Pintado en 1778.
- 779. XII. La feria de Madrid. Pintado en 1778.
- 780. XIII. El cacharrero. Pintado en 1778.
- 781. XIV. El militar y la señora. Pintado en 1778.

782. XV. La acerolera. Pintado en 1778.
783. XVI. Muchachos jugando a los soldados. Pintado en 1778.
784. XVIII. El juego de pelota a pala. Pintado en 1779.
785. XIX. El columpio. Pintado en 1779.
786. XX. Las lavanderas. Entregado a la fábrica de tapices en 1780.
787. XXI. La novillada. Entregado en 1780.
788. XXIV. El resguardo de tabacos. Entregado en 1780.
789. XXV. El niño del árbol. Entregado en 1780.
790. XXVI. El muchacho del pájaro. Entregado en 1780.
791. XXVII. Los leñadores. Entregado en 1780.
792. XXIX. La cita. Entregado en 1780.
793. XXXI. Las floreras o la Primavera. Pintado en 1786. Véase el núm. 76 de la Exposición.
794. XXXII. La era o el Verano. Pintado en 1786.
795. XXXIII. La vendimia o el Otoño. Pintado en 1786.
796. XXXIV. El albañil herido. Pintado en 1786. Véase el núm. 50 de la Exposición, pintado en el año siguiente.
797. XXXV. Los pobres en la fuente. Pintado en 1787.
798. XXXVI. La nevada o el Invierno. Pintado en 1787.
799. XXXVII. La boda. Pintado en 1787.
800. XXXVIII. Las mozas del cántaro. Pintado en 1787. Véase el núm. 83 de la Exposición.
- 800 a. XXXIX. Las gigantillas. Pintado en 1787.
801. XLI. Los zancos. Entregado en 1788.
802. XLII. El pelele. Entregado en 1791.
803. XLIII. Los muchachos trepando al árbol. Entregado en 1791.
804. XLIV. La gallina ciega. Entregado en 1791.
805. XLVI. El cazador con sus perros. No figura entre los entregados por Goya. Acaso pintado por Bayeu.

LEGADO BOSCH

28 Santa Justa y Rufina. — Boceto para el cuadro de la catedral de Sevilla, pintado en 1817.

SIN CATALOGAR

LEGADO NIEBLA

La Marquesa de Villafranca. — La madre del Duque de Alba y Marqués del mismo título. Sin catalogar. De fecha algo anterior al retrato de su hijo.

El Duque de Alba, Marqués de Villafranca. Sin catalogar. Véase el núm. 43 de la Exposición. Es, aproximadamente, de la misma fecha que éste.

La Marquesa de Villafranca, pintando. — Es la hermana de la Marquesa de Lazán, núm. 26 de la Exposición. Firmado y fechado «María Teresa Palafox. Goya, 1804».

D. Cornelio van der Goten, director de la Fábrica de Tapices.

IGLESIAS DE MADRID

Son tres las que tienen pinturas religiosas de Goya y ofrecen, cada una de ellas, un momento distinto de la evolución del genio del artista. Una obra de sus comienzos (San Francisco), una obra de la plenitud (Ermita de San Antonio) y una obra de la más sabia y perfecta madurez (Escuelas Pías de San Antón).

Iglesia de San Francisco el Grande.

San Bernardino de Siena predicando. — Capilla tercera del lado de la Epístola (primera, entrando, a la izquierda). Pintado en 1781-82. Es la primera obra de importancia del pintor en su vida madrileña.



Ermita de San Antonio de la Florida.

Pinturas murales.

Cúpula: Predicación de San Antonio de Padua y resurrección de un muerto.

Presbiterio: El culto a Dios.

Pechinas: Angelillos.

Bóveda y jambas de las ventanas: ángeles sosteniendo cortinajes.

Pintado todo por Goya, parte al fresco y parte al temple, en sólo seis meses del año 1798. Obra maestra del artista y original mezcla de elementos sagrados y profanos en la pintura religiosa.

Iglesia de las Escuelas Pías de San Antón.

La última Comunión de San José de Calasanz. — Obra genial, de técnica atrevida y de emoción religiosa. Terminada, según datos aún inéditos, en Agosto de 1819 y pagada en 20.000 reales.

Catedral.

Sala capitular: Retrato de Floridablanca. Véase el núm. 4. de la Exposición.

OTROS MUSEOS, ACADEMIAS Y EDIFICIOS PÚBLICOS

Academia de la Historia.

Retrato de Carlos IV.

La Reina María Luisa, del tipo de los pintados en 1789.

Los números 22, 23 y 31 de la Exposición.

Real Academia de San Fernando.

Importante colección de cuadros de Goya, con obras de primer orden, dentro de la producción del pintor. Véase el discurso del Sr. Sánchez Cantón en la Academia, pronunciado el día 11 de Abril de 1928.

Casa de locos. — Época y estilo semejantes a los cuadros del Marqués de la Romana, números 1, 3, 5, 12, 34, 36, 39 y 41 de la Exposición.

Corrida de Toros.

El entierro de la sardina.

El Tribunal de la Inquisición. Véase lo dicho en la Casa de locos.

Procesión de flagelantes.

María del Rosario Fernández, la Tirana. — Retrato de la famosa actriz. Véase el núm. 92 de la Exposición.

D. José Luis Munarriz. Firmado «D. José Munarriz Pr Goya, 1815». Acaso sea mejor leer 1818. — Importante retrato en negro y blanco, como la Comunión de San José de Calasanz.

D. Leandro Fernández de Moratín. Véase el núm. 44 de la Exposición.

Retrato del arquitecto Villanueva; firmado «Villanueva por Goya».

Auto-retrato. Véase el núm. 723 del Museo. Firmado «Goya 1815».

El Príncipe de la Paz. Retrato de D. Manuel Godoy, Ministro de Carlos IV, representado como General, con alusión a la guerra con Portugal. Véase el núm. 19 de la Exposición.

Retrato ecuestre de Fernando VII. Pintado en 1808.

Ministerio de Marina.

Tres alegorías. Frescos en las pechinas. 1, La Agricultura. 2, La Industria. 3, El Comercio. Del antiguo palacio del Ministro Godoy.

Museo de Arte Moderno.

Retrato de la Reina María Luisa con guardainfante y sombrero. Se ha hecho observar la sugestión de Velázquez sufrida por Goya en este cuadro.

Museo Municipal.

Alegoría de la Villa de Madrid. Pintado en 1810. El óvalo que lleva las palabras Dos de Mayo, repintado muchas veces.

Museo Naval (Ministerio de Marina).

Retrato del General de la armada D. Gabriel de Aristizábal. De dudosa atribución.

Banco de España.

Retrato de Carlos III. Pintado en 1787.

Retrato del Conde de Altamira. Pintado en 1787.

Retrato del Marqués de Tolosa. Pintado en 1787.

Retrato del Conde de Cabarrús. Pintado en 1788.

Retrato de D. Francisco Larrumbe. Pintado en 1787.

Retrato de D. José de Toro y Zambrano. Pintado en 1787.

Véase lo dicho en el número 52 de la Exposición.

Pueden verse estos cuadros en el Banco de España solicitándolo de la conservaduría (piso segundo).

INDICE DE EXPOSITORES

Su Majestad el Rey, números 29, 30, 32 y 46.
S. A. R. la Infanta D.^a María Luisa, 68.
Museo del Louvre, 35 y 67.

Academia de la Historia (Real), 22, 23 y 31.
Alba (Duque de), 26 y 43.
Alburquerque (Duque de), 63.
Alonso Martínez (D. José), 81.
Ansola (Duque de), 42.
Bauer (D. Alfredo), 14.
Beruete (Colección), 78.
Bilbao (D. Gonzalo), 74.
Borbón (D. Alfonso de), 72 y 79.
Cambó (D. Francisco), 77.
Casa-Torres (Marqués de), 9, 10, 25 y 27.
Cienfuegos (Conde de), 28 y 80.
Fernán-Núñez (Duque de), 21 y 24.
Genal (Marqués de), 6.
Infantado (Duque de), 91.
Labat y Arrizabalaga (Sres. hijos de D. Pedro), 84.
Larios (Marqués de). Véase Marqués de Genal.
López Roberts (D. Antonio), 86.
Mac-Crohon (D. Luis), 56, 60, 83 y 89.
Mac-Crohon (D. Manuel), 16.

- Millán (D.^a Catalina), 75.
Miraflores (Marqués de), 8.
Montellano (Duque de), 49, 51, 64, 66 y 76.
Montero de Espinosa (Sra. Viuda de), 2.
Muguiro (Conde de), 17 y 20.
Oliva (Conde de la), 71.
Oquendo (Marqués de), 58.
Perinat (Herederos de la Marquesa de), 52.
Quinta de la Enjarada (Conde de la), 15.
Romana (Marqués de la), 1, 3, 5, 7, 12, 34, 36, 39 y 41.
Romanones (Conde de), 50 y 65.
Rosado Gil (D. José), 47.
San Adrián (Marqués de), 33.
San Carlos (Duquesa de), 40.
San Pedro de Galatino (Duque de), 73 y 92.
Santa Cruz (Marqués de), 11, 13 y 69.
Silva (D.^a María Josefa de). Véase S. A. R. la Infanta D.^a María Luisa.
Silvela (Marqués de), 18 y 44.
Sueca (Duque de), 19 y 70.
Torres (Duquesa de las), 38.
Tovar (Duque de), 61 y 62.
Vega Inclán (Marqués de), 85 y 88.
Velasco (D. Clemente), 87 y 90.
Villagonzalo (Conde de), 37, 45, 48, 54, 57, 59 y 82.
Villahermosa (Duque de), 53 y 55.
Villanueva de Valdueza (Marqués de), 4.
Zahara (Marqués de). Véase S. A. R. la Infanta D.^a María Luisa.

ÍNDICE DE CATÁLOGOS

	<u>Páginas.</u>
Nota preliminar	3
Advertencias.	4
Catálogo (números 1 al 92)	5-83
Tapices de Goya.	85
Pinturas de Goya en colecciones públicas y templos de Madrid	89
Índice de expositores.	101

TIPOGRAFÍA ARTÍSTICA.
CERVANTES, 28. - MADRID

